ИСКУССТВО КИНО

2008

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ. Лицензия Серия ТВ №10986 от 10.01.2007

воскресенье
9.30

телеканал
Домашний

Павел Любимцев
ГОРОДСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Распахните глаза – вас ждёт путешествие! Столицы мира и крохотные городки, галереи и музеи, рестораны и ярмарки... Знаменитые памятники, интреснейшие факты, любопытные детали. Живите увлечённо!

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

представляет

НЕПРОЩЕННЫЕ

Татьяна ВАСИЛЬЕВА, Евгений ПРОНИН, Михаил БАБИЧЕВ, Константин СОЛОВЬЕВ, Александр ДЕМИДОВ, Ксения БУРАВСКАЯ, Константин ДЕМИДОВ, Олег ДОЛИН

КАРО ПРОКАТ

В ненормативном дебюте **Клима ШИПЕНКО**

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

GP

представляет

Два цвета страсти

Смотрите на **Первом**

ПЕРВАЯ
ВИДЕОКОМПАНИЯ

❑**ОХОТА ЗА УСКОЛЬЗАЮЩЕЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО ИСЧЕРПАН НЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ РЕСУРС, А СТАРЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД** *МАРИНА РАЗБЕЖКИНА* ❑**«ТЮЛЬПАН»: ОТКРЫТАЯ ЭМОЦИЯ АНЕКДОТ ОБОРАЧИВАЕТСЯ ИСТОРИЕЙ ВОЗМУЖАНИЯ, РАССКАЗАННОЙ ЯЗЫКОМ РОБЕРТА ФЛАЭРТИ** *ИГОРЬ СУКМАНОВ* ❑**«ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ СЖЕЧЬ»: ПРО ИДИОТОВ В ФИЛЬМЕ КОЭНОВ ШПИОНАЖ СТАНОВИТСЯ СТЕРЖНЕМ СЮЖЕТА ДЛЯ ВЫЯВЛЕНИЯ ФИКТИВНЫХ СУЩНОСТЕЙ** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**БУШМЕНЫ: КТО ЖЕ ВСЕ-ТАКИ ВЫИГРАЛ? «ПЕРЕСЧЕТ» — ТЩАТЕЛЬНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ АМЕРИКАНСКИХ ВЫБОРОВ С ЭФФЕКТНОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ... ПОСОБИЕ ПО ПОСТВЫБОРНЫМ ТЕХНОЛОГИЯМ** *ИННА КУШНАРЕВА* ❑**ФРАНЦУЗСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ ЖИВИ ИОСЕЛИАНИ ВО ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 50-Х, ОН МОГ БЫ ОКАЗАТЬСЯ ОДНИМ ИЗ ТЕОРЕТИКОВ «НОВОЙ ВОЛНЫ»** *НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА* ❑**СТАРОЕ И НОВОЕ «ЗАСТАВА ИЛЬИЧА» НЕ ИСТОРИЯ «ТРЕХ ТОВАРИЩЕЙ», А РАССКАЗ О ВЕРЕ, ПОДВЕРГАЕМОЙ ИСКУШЕНИЮ** *ОЛЕГ КОВАЛОВ* ❑**ВСЕ, ЧТО СНИМАЮ, — МОЕ КИНО! ...НО ЛУЧШЕЕ ИГРОВОЕ КИНО — ЭТО КИНО ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ** *ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ* ❑**ОТЦЫ ТЕЛЕВИДЕНИЯ: «МАШИНА УСПЕШНО РАБОТАЕТ» ИМ НЕОБХОДИМО ПОСТОЯННО ПРОДАВАТЬ СВОЙ ПОЗИТИВНЫЙ ИМИДЖ** *ВЕРА ЗВЕРЕВА* ❑**РЕАЛЬНОСТЬ, В КОТОРОЙ ВСЕГДА ЧТО-ТО СМУТНО, ЧТО-ТО ЯСНО... ГЛАВНЫЙ СЮЖЕТ, КОТОРЫЙ КОГДА-ЛИБО ПРИДУМЫВАЛ ИЛИ СНИМАЛ КАССАВЕТЕС, — ПУТЬ** *ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА* ❑**ФИЛЬМ — ЭТО ТАЙНА, А НЕ РЕЦЕПТ ...ОН СДЕЛАН НЕ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЗНАЕТ, А ДЛЯ ТЕХ, КТО ЧУВСТВУЕТ** *ДЖОН КАССАВЕТЕС*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №10/08

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Неигровое кино — ресурс игрового
«Круглый стол» «ИК»

РЕПЕРТУАР

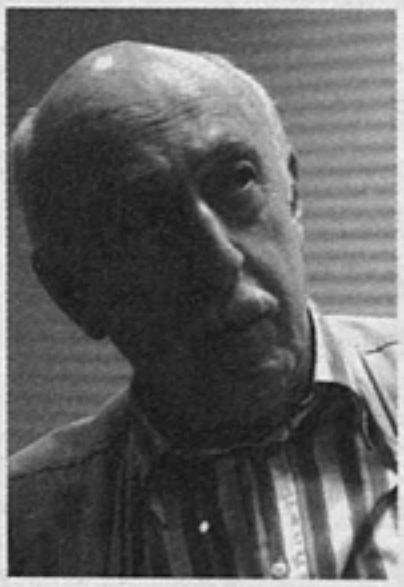
25
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Территория любви
«Тюльпан», режиссер Сергей Дворцевой

28
ОЛЬГА ЗИБОРОВА
Герой не нашего времени
«Адмиралъ», режиссер Андрей Кравчук

32
НИНА ЦЫРКУН
Секс, ложь и мемуары
«После прочтения сжечь», режиссеры Джоэл Коэн, Этан Коэн

35
ИННА КУШНАРЕВА
Пересчет утопленников
«Пересчет», режиссер Джей Роуч

ИМЕНА



39
НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА
Волшебная феерия
Фильмы Отара Иоселиани в контексте французского кино 60-х

50
ОЛЕГ ИВАНОВ
Маг кинематографа
Фильмы Кеннета Энгера

55
МАЙКЛ ПИТТ:
«Ничего общего с Брэдом...»
Беседу ведет и комментирует Гвен Дуге

РАЗБОРЫ

63
ОЛЕГ КОВАЛОВ
«Четвертый смысл»
«Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста

73

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Боятся как огня

Документальное кино в России

О П Ы Т

81

ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ:

«Предложат стать кардиналом — откажусь»

Интервью ведет Сергей Сычев

89

ЮОЗАС БУДРАЙТИС

Пространство для размышлений

Интервью ведет Елена Калашникова

M E D I A

95

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ВЕРА ЗВЕРЕВА

«Почти безгрешны...»

О том, как руководители телеканалов оценивают итоги года

П У Б Л И К А Ц И И

107

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Двоеточия

Кинематограф Джона Кассаветеса

112

РЕЙ КАРНИ

Кассаветес о Кассаветесе

Фрагменты книги

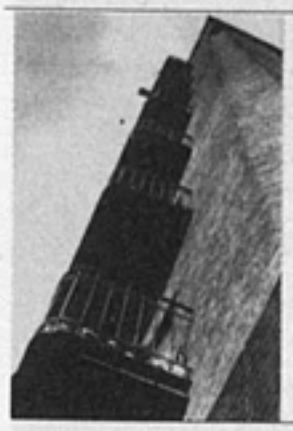
120

ЛЕОНИД АГРАНОВИЧ

Покаяние свидетеля

Поиски сюжетов. Мемуары сценариста и режиссера

Ч Т Е Н И Е



129

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН

Проезд Серова

Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Все умрут, а я останусь», режиссер Валерия Гай Германика

Неигровое кино — ресурс игрового

В дискуссии, организованной «ИК» в рамках 30-го Московского МКФ, принимают участие режиссеры Виталий Манский, Марина Разбежкина, Алексей Учитель, Сергей Дворцевой, Алексей Ханютин, продюсер Арсен Готлиб, критики Виктория Белопольская, Алена Солнцева, Зара Абдуллаева, Вика Смирнова, Виктор Матизен, Ирина Павлова. Ведет дискуссию главный редактор «ИК» Даниил Дондурей.

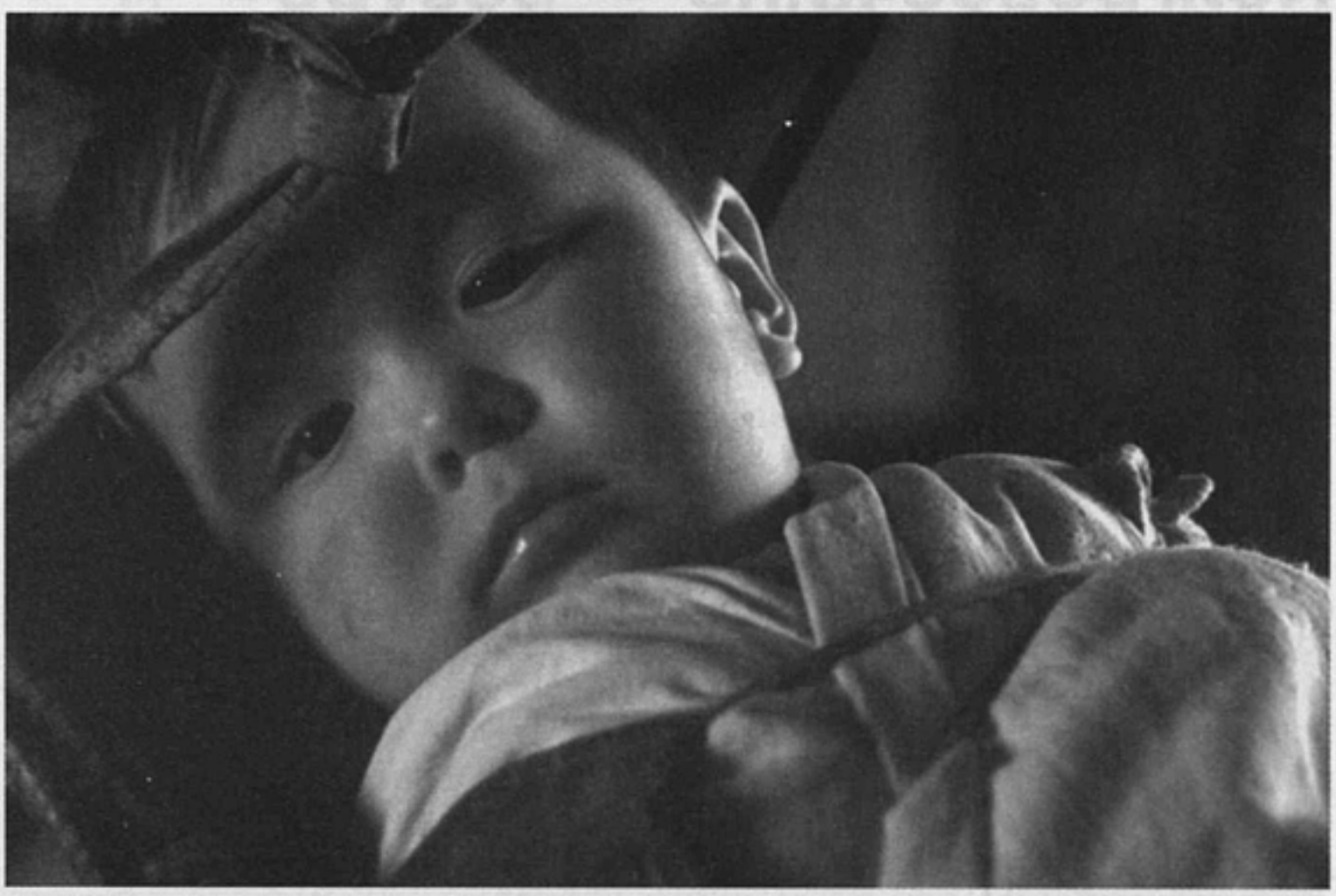
Даниил Дондурей. Мое наблюдение за несколькими «круглыми столами», которые в последнее время организовал наш журнал, состоит в следующем: когда проводится дискуссия с продюсерами, на нее не приходят режиссеры, когда со сценаристами, редко появляются продюсеры и никогда — режиссеры. Когда разговор идет про неигровое кино, хотя в данном случае это повод обсудить и острейшие проблемы игровой продукции, не приходят ни те, ни другие, ни третьи. Мне кажется, что такая ситуация довольно точно характеризует реальное состояние наших межцеховых кинематографических отношений. Тут каждый и сам по себе, и сам за себя.

Тему, которую мы собираемся затронуть, очень удачно сформулировала присутствующая здесь Алена Солнцева — «Охота за ускользающей реальностью». Как всем известно, в каннскую конкурсную программу этого года попали игровые дебюты российских режиссеров — выходцев из неигрового кино. Таким образом, примерно пятьдесят пять номинированных игровых картин, подчас очень известных авторов, в Канн не попали, а документалисты оказались востребованными. Вы знаете, что большие проблемы у российского кино с включением в конкурс Берлина, Сан-Себастьяна, Монреаля, Токио. Видимо, что-то не привлекает отборщиков: то ли по художественному качеству представляемых картин, то ли по рассказам про отечественную реальность, а может быть, наши кинематографисты что-то очень важное не чувствуют в нынешнем времени — в его токах, актуальных смыслах, контекстах. Вроде бы у нас и цензуры особой нет, тем не менее не попадают на экран, как бы табуируются огромные зоны сюжетов, связанных с настоящей социальной жизнью России. Дело тут даже не в коммерции, а в каком-то специальном настрое. Много снимается разного рода римейков, ретро — про эпоху до Отечественной войны, после нее, про хрущевское, даже ельцинское время. Лишь бы не про сегодняшний день! Режиссеры неигрового кино, судя по всему, о таких внутренних запретах ничего не знают и снимают о том, о чем именно сегодня думают. А у них какое-то свое собственное понимание и даже восприятие того, что происходит.

Обсуждения, которые в последнее время прошли по поводу фильма Валерии Гай Германики «Все умрут, а я останусь», свидетельствуют о том, что культурная публика была очень удивлена таким выбором Каннского фестиваля, торжественным упоминанием о нем тамошним жюри и вообще вниманием всего киносообщества к этой работе. За возникшей ситуацией, видимо, скрывается какое-то новое положение вещей, отсюда и те знаки, которые

подаются зарубежными критиками и разного рода фестивальными монстрами российским продюсерам и режиссерам.

В нашей дискуссии мы бы хотели попытаться ответить на следующие вопросы. Почему сегодня документалисты уходят в игровое кино? Что именно они там ищут, а иногда даже находят — эту самую необработанную реальность, новый взгляд, а может быть, используют свои особые средства изображения, документальную интонацию, самодеятельных актеров? Или вообще помещают игровое кино в собственный, сшитый по другим лекалам мир



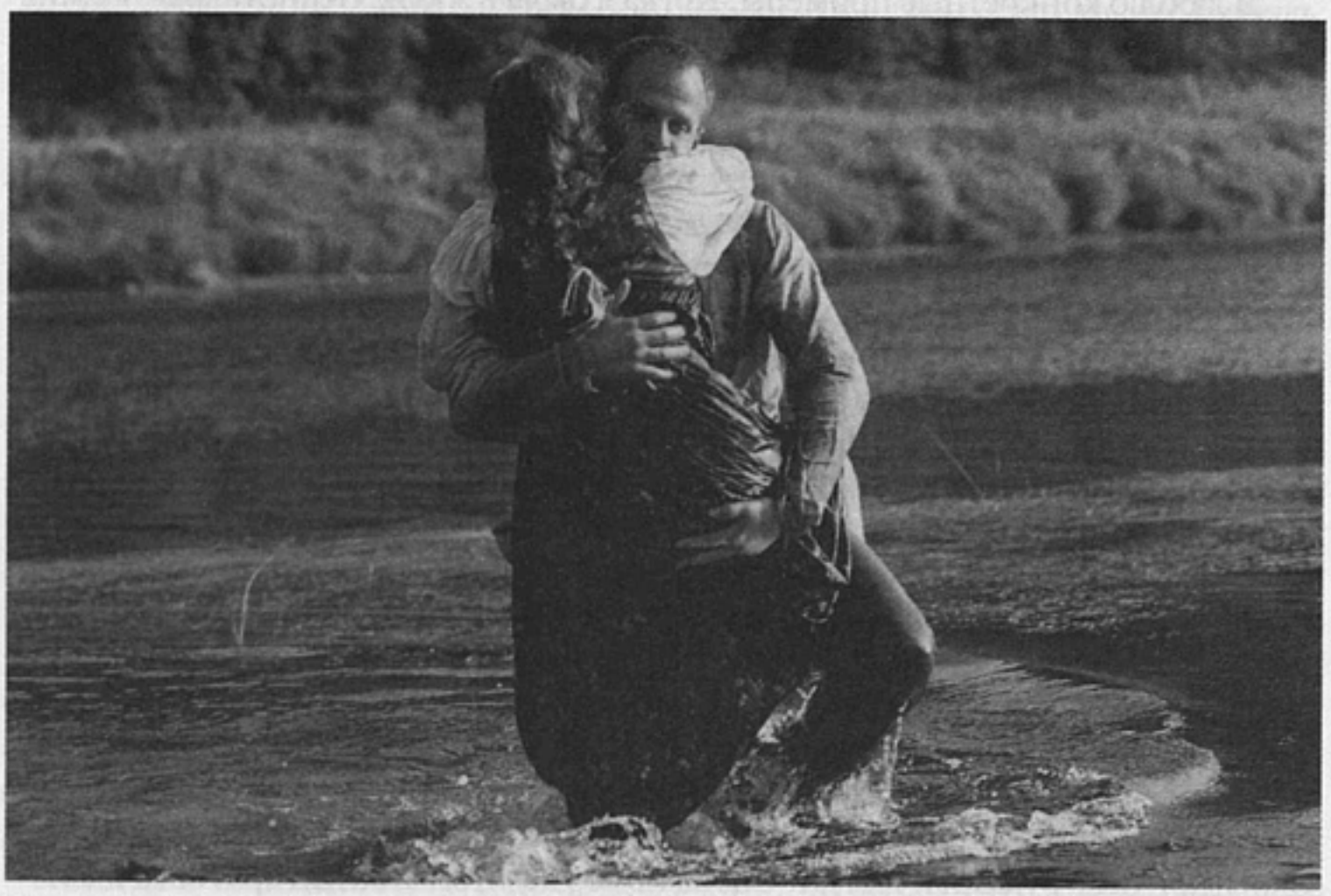
«Каникулы», режиссер Марина Разбежкина

мышления, стилистики, контекстов, характерных именно для неигрового кино? Продюсеры, которые рискнули поработать с такими режиссерами, каким-то образом выиграли, в отличие от проектировщиков мейнстрима, которые в большинстве случаев проигрывают зарубежным конкурентам как в кассовом, так и в фестивальном смыслах. Неужели зрителя привлекают так называемые невыдуманные истории? Есть масса свидетельств размывания границ между игровым и неигровым кино. Я, в частности, знаю, что присутствующий здесь Алексей Учитель недавно набрал во ВГИКе мастерскую, где как раз ломает стереотипы того, как сейчас надо учить студентов, да и Марина Разбежкина много этим занимается. Так что я призываю обсуждать довольно большой комплекс проблем.

Виталий Манский, *режиссер.* Для затравки разговора я еще недостаточно зол, а сказать хочется вещи жесткие и болезненные для среды документального кинематографа. В заявленной теме меня, конечно, в первую очередь волнует проблема, которую можно сформулировать так: любые ресурсы, как и природные, — исчерпаемы. И у меня ощущение, пусть субъективное, но совсем не стороннего наблюдателя, а человека, находящегося внутри этого процесса, что мы свои ресурсы уже как-то подысчерпали. В этом году ни один фестиваль не может набрать хоть сколько-нибудь приличную документальную программу, потому что элементарно нет фильмов. Точнее, они, конечно же, есть, но те, что достойно развивают язык неигрового кино, все больше размываются телевизионным форматом. Это, кстати, не только российская тенденция. Скажем, оскаровские картины и вообще все американское документальное кино находятся в жестком социальном пространстве. И те люди, которые занимаются неигровым кинематографом как видом искусства, либо уже состоявшиеся мастера и не хотят менять свой способ выражения мысли и кинематографических идей, либо молодежь, которую я не вижу нигде, ни

в Амстердаме, ни в Лейпциге, ни в Оберхаузене. Что касается России, да, у нас есть замечательное движение «Кинотеатр.doc». Оно по идее должно собирать народническое кинодвижение. Но все, кто хоть сколько-нибудь встает из них на ноги, моментально перескакивают в игровые проекты. Уходят из документального кино, потому что там, видимо, у них нет никаких шансов донести свое послание хоть до какого-нибудь зрителя.

Телевидение уже окончательно отказалось от документального кинематографа как от одного из видов искусства. Оно вошло в заключительную фазу фор-



«Яр», режиссер Марина Разбежкина

матирования. Одновременно идет уничтожение киноязыка. Еще и проката нет. На DVD — то же самое. Я знаю, поскольку пытаюсь продать пять-десять копий своих фильмов. Ну, может быть, сто — максимум. В итоге: зачем снимать кино, которое по определению является немассовым, в прямом смысле этого слова, искусством? Зачем производить это послание, если к никаким группам зрителей твое кино не доходит вообще? Конечно, хорошо, что мы в игровой кинематограф приносим какую-то живую реальность, которая, действительно, в нем более чем дефицитна. Но тем не менее мне кажется, что это как последний эшелон. Из нашей сферы сейчас уходит последний отряд добровольцев в игровой кинематограф. И я не знаю, кто будет следующий, по-моему, все уже ушли. Может быть, остались-то только те, кто сидит в этом зале.

Марина Разбежкина, *режиссер*. Я не думаю, что буду жестче Виталия. По этому критерию его не перепрыгнуть. Но хочу сразу возразить. Мне кажется, что в документальном кино исчерпан не человеческий ресурс, а старый культурный код. Он был выработан русской интеллигенцией и настолько уже не работает в культуре, что с его помощью общаться уже невозможно. И осваивать происходящее тоже. Новая реальность не откликается на прежний код, а новый не выработан. Нет еще соответствующего языка. Поэтому сегодня режиссер-документалист, который относится честно к своим задачам и к самой реальности, в своем роде безъязыкий человек. То, чем я занимаюсь со студентами всю первую половину их достаточно короткого обучения у меня, — учу их разглядывать реальность. Молодые люди это не умеют делать. Они ее воспринимают в прежних, родительских кодах. Ко мне приходят иногда очень образованные, симпатичные юные граждане, которые неплохо знают культуру, знакомы с литературой, живописью, классическим кинематографом. Но пытаясь работать в знакомых параметрах, они ничего нового сообщить не могут. А еще приходят совершенно дикие молодые люди, которые ничего не

знают, и своим варварским языком вдруг начинают рассказывать о реальности такое, что никто раньше не говорил.

Мне кажется, мы находимся на стадии обретения нового языка по отношению к нашей реальности, чрезвычайно изменившейся, что трудно не заметить. Документалисту это схватить очень важно, впрочем, и игровику тоже. Режиссеры идут в игровое кино еще и потому, что кроме всех прочих проблем, а их очень много, они изначально находятся ближе к этой реальности, первыми пытаются отработать новый язык.

Я люблю конкретные примеры. Когда я была в жюри «Кинотавра», ко мне пришла моя студентка-заочница. Она сказала, что совершенно не понимает, про что ей снимать кино. Среди прочего рассказывает: «Понимаете, мы все приехали к маме (*они живут в Сибири, а мама в Сочи*), потому что она всех нас достала. Покупает дорогие вещи, не имея для этого средств, и затем распределяет взятые кредиты на всех своих детей. Ей очень хочется сделать большой уютный дом для нас. Мы не понимаем этой ее страсти. Последняя капля: она купила стол за сорок восемь тысяч рублей, который с трудом влез в ее обычную квартиру. Она, дескать, помнит, что стол — это знак, он должен объединить семью. И вот мы, дети, съехались и окончательно все разругались около этого стола». Мы выслушали эту историю с Сергеем Мокрицким, оператором, и сказали: «Это же кино! Ты не должна никуда выходить. Вот стол, вокруг которого все и происходит. Сними этот сюжет». Буквально сегодня утром я получаю от нее письмо, что она сняла двенадцать часов материала про события, происходящие вокруг этого стола. Очень подробно описывает материал, и он, изложенный на бумаге, кажется гениальным. Если я вам его прочитаю, это готовый сценарий для игрового кино.

Итак, сцена номер шесть — утро. Мама в халате сидит на дальнем плане за столом, маленькая и с края кадра. Мама: «Здесь отец будет сидеть, здесь Андрей, здесь Лена, там внуки. Ну что? Стол посмотрели?» А сидеть-то некому, закрывает лицо руками и плачет. Сцена номер девять: мама вытирает стол. Снято через отражение в столе. Вытирает, приговаривает: «Все заляпали, гости дорогие. Как же это все оттереть?» Обвиняет внучку, что это она испачкала стол вареньем. Сцена номер десять. Внучки не хотят играть на пианино. Мама сидит за столом и просит их сыграть: «Марго! Рита! Пожалуйста!» В комнату входит Рита с недовольным лицом, садится за пианино, начинает играть «Нежность». Мама закрывает лицо руками и плачет. Марго фальшивит, сбивается. В конечном итоге на середине бросает играть и уходит. Мама сидит в тишине и продолжает плакать.

Там серьезный разговор вокруг стола. Дети не хотят эти сорок восемь тысяч платить, потому что совсем недавно заплатили восемьдесят тысяч за шкаф и еще за что-то.

Вот замечательная реальность, которая входит в кино с помощью пока еще слабой камеры. Эта студентка, которая только еще начинает работать, но она уже смогла увидеть что-то новое. То, чем мы занимались раньше, — это кино дальнего круга. Мы говорили метафорами, с помощью системы образов, которые были для всех общими. Но ближний круг жизни — пространство нашего физического существования, в котором мы пребываем в реальной жизни, — совершенно не был в кино даже зафиксирован. О нем не разговаривали, потому что вся эта физическая реальность казалась мелкой для настоящего кинематографа. А оказывается, что мама и поцарапанный стол, за которым она хотела собрать распадающуюся семью, — это, наверное, самое важное сегодня. И этот ближний круг тоже нечто очень важное. Надо найти язык, на котором суметь разговаривать о таких вещах.

В.Манский. Я хотел бы заметить, что многое самое реальное, что сейчас происходит в кинематографе, находится в этих бумагах Марины Разбежкиной, а не в реализованных фильмах десятков действующих документалистов. Мы говорим об отсутствии кризиса, опираясь на яркую подачу несуществующего кино. Поэтому все равно возвращаюсь к тезису: может быть, твоя сту-

дентка каким-то образом повернет вспять реки и обретет кинематографический язык новой реальности. Но даже среди тех картин, что мы выбираем из сотен или тысяч часов документального продукта, в прошлом году было не более десяти, которые были обращены к событиям, происходящим вокруг нас. Все остальное, даже находящееся в зоне артхаусного документального кино, — это либо какие-то исторические перемонтажи, либо некие экскурсы, либо просто аудиовизуальные аллюзии. Все, что угодно, но нет разговора о реальности даже внутри внутрисемейных отношений.

Вообще, нет ни одной картины, которая позволила бы себе сколько-нибудь критически высказываться, просто поразмышлять по поводу происходящих в нашей стране процессов. Если сравнивать происходящее у нас с американской моделью, где присутствует целая армия разных Майклов Муров, создающих социальный кинематограф. В России нет ни одной документальной картины, которая хоть в какой-либо степени вступала бы в критический диалог с властью. И хочу попутно сказать, что в абсолютно недемократическом государстве под названием Белоруссия, где населения-то всего, по-моему, девять миллионов человек — против наших ста сорока, существует не менее пяти режиссеров-документалистов, для которых естественна жесткая критика Лукашенко. У нас и у посольств уже никто не шакалит. Почему же нет никого больше?

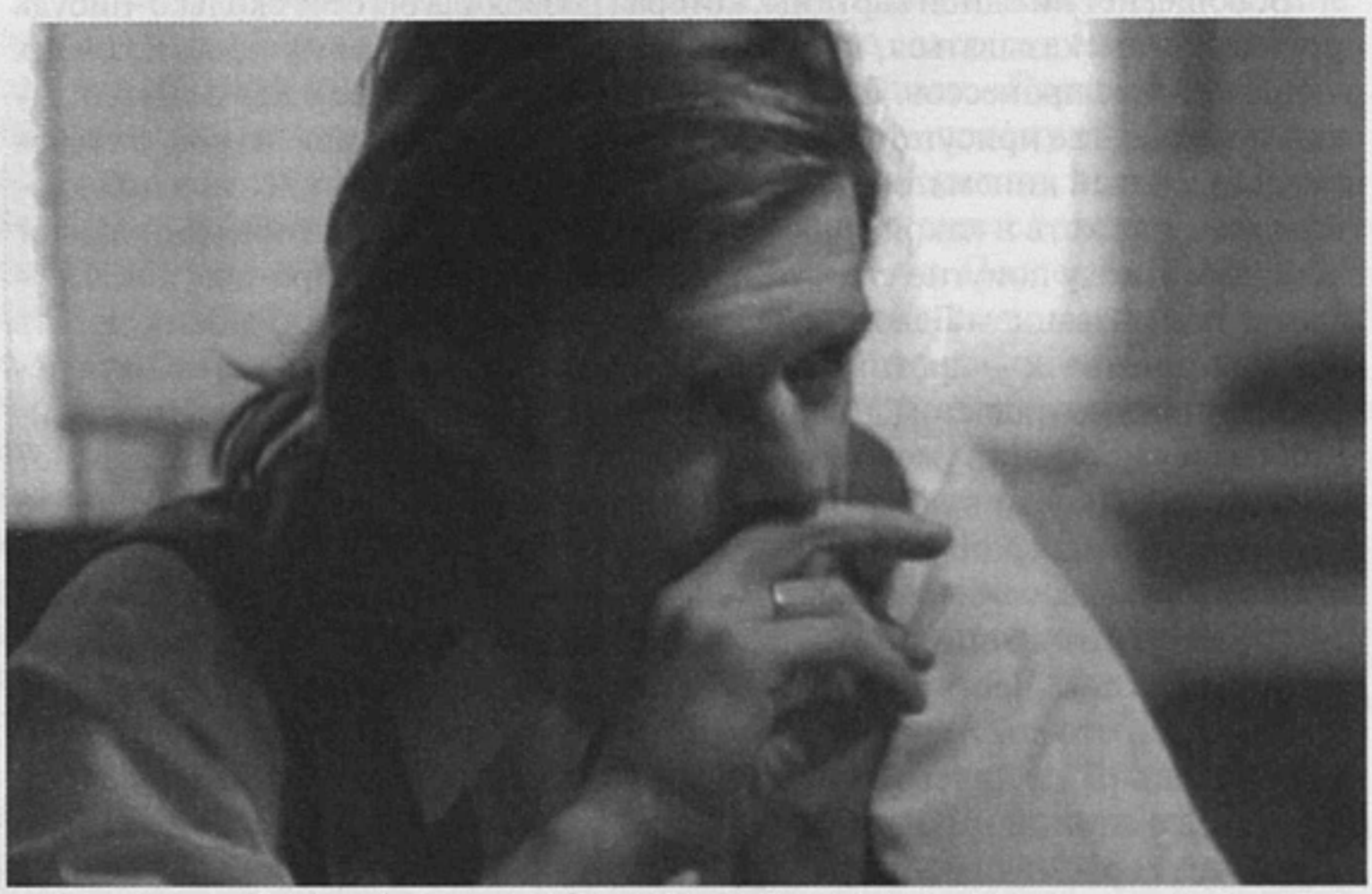
Д.Дондурей. Напоминаю, что только в игровом кино сейчас работают около восьмисот режиссеров.

Алексей Учитель, *режиссер.* Я вот только сейчас заметил про себя, что, наверное, потерял тот эмоциональный напор, который есть среди товарищей-документалистов. Честно вам скажу, я не могу понять, о чем мы дискутируем. Плохо ли, что документалисты уходят в игровое кино? Я думаю, что процесс нормальный и ничего в нем противоестественного нет. Все-таки речь не о сотнях, а о единицах режиссеров. Почему лучшие документалисты это делают — вот серьезный вопрос. А другой эшелон как был, так и есть.

Когда я занимался документальным кино, то делал это с огромным удовольствием и не помышлял о том, чтобы перейти в игровое. Меня подвигла на это жизнь, потому что я собирался снимать документальный фильм об Ольге Спесивцевой, замечательной балерине, которой было в то время девяносто с чем-то лет. И когда я уже собрался ехать в Нью-Йорк, она умерла. Снимать кино, состоящее из интервью, какая она была хорошая или плохая, я не умел. И до сих пор не умею. Произошла событийная случайность. Дуня Смирнова мне сказала: «Давай снимем игровой фильм». Я был в полной уверенности, что этого никогда в жизни моей не произойдет. Написать сценарий, потом послать его в Госкино... Я до сих не понимаю, почему сценарий мгновенно утвердили и деньги дали. Когда это случилось, я понял, что, сколько бы мы ни говорили, документалисты, безусловно, могут снимать игровое кино. Но это довольно разные профессии. По ремеслу! Я уж не говорю — по художественному отношению, по таланту. Ремесло — это прежде всего работа с актерами, которой наших документалистов не учат совершенно. А уже потом мы можем говорить, почему они в игровом кино, во всяком случае, в России, занимают не самые последние позиции. И наоборот, молодежь завоевывает уже сейчас и какое-то международное признание, что очень приятно.

Два года назад меня во ВГИКе (я сопротивлялся, потому что все-таки действующий режиссер) уговорили набрать мастерскую. Я нахально ее обозвал «экспериментальной». И сразу сказал, что буду пытаться учить людей профессии режиссера. Ни в одной стране мира, ни в одной киношколе нет в режиссуре разделения на кафедру игрового и неигрового кино. Только у нас. Все мне дружно зааплодировали и сказали: «Давай, давай, мы все сделаем. Мы поможем». Прошло два почти года, но только месяц или полтора назад ученым советом ВГИКа официально была утверждена учебная программа нашего курса. Сколько мы выдерживаем нападок и что я слышу по поводу этой программы! Прихожу со своим студентом в деканат режиссерского факультета, а там говорят: «Ну хорошо, мастерская экспериментальная, но это же игро-

вая работа». «Вы знаете, нам уже все утвердили и разрешили». — «Да? Хорошо». Но все равно нужные бумаги не подписывают. Все время какие-то палки в колеса, дикости. Во ВГИКе еще действует инерция советских времен. Меня это просто поражает. У студентов должна быть настоящая практика. Я в тот момент работал над картиной «Пленный» и, естественно, хотел, чтобы мои студенты приехали на съемки. Мы договорились, что по неделе каждый отработает в моей группе. Но это происходило на Украине. Билет стоил дешевле, чем, предположим, из Москвы в Ростов. Так вот, в Россию они могут поехать на



«Рок», режиссер Алексей Учитель

практику, а на Украину — нет. И сколько ни доказывай, что покупаются эти билеты на рубли, что это та же самая стоимость, что ВГИК ничего не теряет, — ни в какую! Только уже какими-то нечеловеческими усилиями удалось решить этот элементарный вопрос.

Двадцать человек у нас поочередно снимают игровую и неигровую картины. Вместо полутора лет они будут три года заниматься актерским мастерством, там есть ряд особых принципов обучения. Почему один игровой и один неигровой проекты? Потому что во ВГИКе положено снять за год только одну работу. Вот мы добились сейчас, что они снимают по две работы — одну игровую и одну неигровую. Можем как-нибудь устроить просмотр их работ, мне абсолютно не стыдно за своих студентов. Режиссер, на мой взгляд, должен уметь сделать и то, и другое. Потому что игровая работа влияет на документальную и наоборот, что тоже очень важно. Во ВГИКе мне все время заявляют, особенно на кафедре игрового кино: «Ты просто хочешь свою мастерскую превратить в мастерскую игрового кино». Категорически — нет! Мы будем обязательно заниматься наполовину времени документальным кино. И, кстати, успехи нашей мастерской пока что именно в документальном. Мне кажется, что само это деление очень условное. Давайте делать так, чтобы человек, который входит в жизнь, мог позволить себе заниматься и тем, и другим. А вот почему он хочет сегодня сделать игровую картину, а потом документальную — это уже другой вопрос.

Есть ли такие режиссеры, которым противопоказано заниматься, например, игровым кино? Я думаю, что нет. Эту грань, прежде всего, не жанровую, а учебную, надо стирать, абсолютно точно. Я, пока хватит сил, буду за это бороться. Это не значит, что мы должны уничтожить кафедры, слить их в одну. Да ради бога, пусть существуют хоть три. Но ребята должны обладать профессией. Если это произойдет, то будет и интересное кино. А что касается моего личного опыта, я вам могу привести пример с актером Евгением Мироновым.

Про меня ходят легенды, что я очень много снимаю дублей. И где-то на седьмом дубле Женя Миронов мне говорит, что в пятом все было замечательно сделано. Я в ответ: «С точки зрения актерской игры — да, но была неправда. И это только я вижу». Он мне: «Потому что ты — бывший документалист». Отвечаю: «А я только этим и горжусь». И он уехал на несколько дней сниматься в другой картине, затем приехал и заявляет: «Снимай, сколько хочешь, дублей». Почему такая роскошь? Потому что на другой картине режиссер после первого дубля, где все было не так, как надо, сказал: «Все хорошо».

«Прогулка», режиссер Алексей Учитель

Я думаю, что документалист, если он будет заниматься и строить действительность с помощью актеров, никогда не пропустит фальши. И в этом, наверное, наше преимущество и состоит. У нас есть опыт ви́дения жизни, которую прошел не каждый режиссер игрового кино. Потому что он все-таки сразу погрузился в работу в рамках условного пространства. А мы это долго и пристально наблюдали. У нас есть еще одна тяга — обязательно брать актеров, которые никому не известны. Я лично страдаю от этой болезни. Может быть, это тоже происходит из недр документального кино. Не всегда, но часто мне это помогает. Очень помогает. Потому что появляется некий человек с незаезженным лицом, я ему верю. Об этом очень много можно говорить. Но, повторю, я не за антагонизм между режиссерами, а за то, чтобы был автор, который умеет делать и то, и другое.

Д.Дондурей. В прежние времена, Алексей, вашу деятельность во ВГИКе назвали бы вредительством.

А.Учитель. Почему прежде? И сейчас так называют.

Виктория Белопольская, *критик.* Ощущаю себя довольно драматически, потому что как сотрудник Амстердамского международного МКФ, который входит в пару главных документальных фестивалей мира, переживаю, в этом году особенно, очень серьезный кризис. Дело в том, что из многих десятков фильмов, которые я видела в последнее время, в своей преселекции, мне предложить моим амстердамским коллегам нечего. В этом смысле тема «круглого стола» для меня, во всяком случае, сформулирована очень провокационно. Потому что я не понимаю, почему сотни фильмоназваний, которые производятся в нашей стране, именно сотни, способны стать каким-либо ресурсом? Елки-палки, для чего они вообще появляются? Они не могут являться ресурсом решительно ни для чего. Потому что мыслительный и эстетический уровень, на котором созданы эти произведения, находится часто за гранью представлений о культуре.

Я совершенно согласна с Мариной Разбежкиной, мы переживаем, по всей видимости, кризис культурных кодов. И кризис языка, на котором искусство может говорить о реальности. Но отчетливо вижу некий тренд, сформированный международным фестивальным движением, которое, в свою очередь, тоже переживает кризис. Условно я называю этот тренд «дарденнизацией кинематографа». Действительно, братья Дарденн предложили его очень давно своим фильмом «Розетта». Кинематограф о людях нижних социальных этажей, снятый вне всяких, как мне кажется, культурных, кинематографических и изобразительных традиций. Мы находимся внутри, а метафора здесь, действительно, отторгнута. Не важно, кто этим занимается, имеют эти люди документальное прошлое или они полностью в игровом кино. Например, в программе Московского МКФ есть картина Кати Шагаловой «Однажды в провинции», которая снята именно в этой, условно говоря, стилистике. Речь идет не о стиле, а о способе освоения реальности. Но Катя Шагалова никогда не занималась неигровым кино. Я подозреваю, что она вообще вряд ли видела современные документальные произведения. Но картина сделана именно в этом же ключе.

За рубежом документальное кино уже давно отформатировано телевидением. А у нас, мне кажется, документальное кино настолько архаично по методам повествования, по отношениям со зрителем, что телевизор на него вообще никак не воздействует. Поэтому никому на ТВ его форматировать и в голову не придет. В самом деле, между документальным и игровым кино никакого взаимодействия нет. А есть следование неким модным трендам, сформулированным не у нас и довольно давно.

Арсен Готлиб, *продюсер.* С вашего позволения, короткая ремарка. Почему сформировались эти тренды? Потому что интеллектуальному, или артхаусному, кино надо как-то противостоять натиску крупнобюджетных картин. Как оно может противостоять по сути? Только чрезвычайно приблизившись к человеку. И поэтому, безусловно, неигровое кино — ресурс игрового, в том числе и с точки зрения оператора, который может помочь режиссеру игрового приблизиться к личности, просто снимая с руки. Причина-то в этом. Именно приблизиться.

В.Белопольская. Есть вполне классический пример, связанный с фильмом Стивена Спилберга «Список Шиндлера». Как известно, Янош Каминский снимал все массовые сцены этого фильма документальным способом. Массовка действовала и играла, а он носился с ручной камерой внутри нее и снимал. Это произошло уже много лет назад. Я понимаю, что фильм «Прогулка», наверное, обрел свою неповторимость, в частности, из-за камеры и операторского опыта Павла Костомарова. Но не думаю, что привлечение граждан из документальных профессий в игровое кино решает вопрос эстетического смысла.

А.Учитель. Игровое или неигровое — проблема не только операторская, но и драматургии. Замечательный оператор Костомаров в данном случае выполнял просто наше задание. Но дело не в том, что если мы возьмем камеру в руку, у нас все будет правдиво и талантливо.

Алена Солнцева, *критик.* Хочу воспользоваться положением человека со стороны. Я посмотрела огромное количество документальных фильмов за последние два года и, думаю, знаю, почему документалисты уходят в игровое кино. Потому что документального кино в нашей стране сегодня нет. Совершенно очевидно, что талантливые люди — есть. Они уходят, естественно, в ту среду, в которой, по их мнению, существует какая-то жизнь. Но поскольку кино, документальное в том числе, является частью картины мира, связанной не только с искусством, но и с некими представлениями, а также ситуациями, которые есть в социуме, то, судя по результату, документальное кино сегодня просто отсутствует как институт. Как некий специальный метод познания мира. В нем нет необходимости. Оно просто никому не нужно. Точно так же, как никому не нужна журналистика в нашей стране. Ее у нас тоже нет.

Среди всех жанров журналистики практически нет самого главного,

а именно — журналистского расследования. У нас существуют «мнениальные» персональные колонки, существуют критики, репортеры, правда, редко хорошие. Почему так происходит? Потому что отсутствует интерес к реальности как таковой. Нам в принципе вообще на 90 процентов не интересно, как устроена наша же жизнь. Нам даже наплевать на это. Те газеты, что выходят колоссальными тиражами, никакого отношения к жизни не имеют. Они формируют свою медийную реальность, в которой существуют условные персонажи. Игровую реальность. Реальность кино развлекательного. В ней министры, миллионеры, звезды, артисты. Там нет обычных людей, никогда не появляются люди средних профессий. В тех немногочисленных и очень малотиражных газетах, которые пытаются вроде бы анализировать рынки, содержание государственного бюджета, современную политику, тоже все происходит довольно скверно. Мало журналистов, способных анализировать. Я не упоминаю людей типа Андрея Колесникова, который умеет писать хорошие фельетоны, но это тоже некое развлечение читателя. Говорю ответственно, потому что работаю в качественной прессе уже двадцать лет.

Сколько я посмотрела документальных фильмов! Было бы хоть одно расследование, которое ставит своей целью понять, как то или иное явление устроено. Меня, например, интересует, почему у нас так плохо строят дороги? Вот Алексей Ханютин снял очень интересный фильм «Дорога». Он — талантливый человек. Но почему никто не снял не фильм-метафору, а фильм-расследование про то, как, собственно, строятся дороги в России? Почему бы не поизучать, не присмотреться, не поговорить с людьми? Не важно, к какому результату придет человек, который снимет такое кино, но ведь что-то мы узнаем. Дело не только в том, что нет человека, которому было бы интересно и по силам снять такой фильм. Нет и аудитории, которая заказала бы такой фильм.

Как ни странно, все наши суждения о сегодняшней реальности находятся в абсолютно мифологическом пространстве. Наверное, во всем мире сейчас происходит следующее: люди перестали замечать результаты своего вмешательства в действительность. С нами произошло какое-то чудесное и странное отторжение. Словно по Марксу, который говорил об отторжении результатов труда от человека. Вот и осуществилось отчуждение действительности от человека. Он, можно сказать, перестал воздействовать на реальность. Перестал уметь влиять на обстоятельства. Они больше не зависят от человека. Но если в западном мире существуют очень мощные культурные традиции, которые тормозят этот процесс, то мы со своим диким и, в общем-то, антикультурным прошлым влипаем в эту ситуацию. И в данном случае оказываемся впереди планеты всей. Так и возникает реальность, которую мы не знаем, не понимаем, боимся. Она не поддается никакому воздействию с нашей стороны. Мы не можем повлиять ни на что — ни на то, чтобы в подъезде убирали, ни на то, чтобы во дворе было нормально. Ни на то, чтобы партия, которой мы сочувствуем, выиграла. Что-то происходит в глобальном мире — то, что многие современные социологические теории сегодня называют «обществом риска». Человек попал в зону, когда его действия непредсказуемы. Он не знает, что будет результатом каждого его поступка. Такое вот эсхатологическое объяснение.

Сергей Дворцевой, *режиссер.* Я отвечаю только за себя. Почему уходят из документалистики? Причины совершенно разные. Так совпало, что сразу несколько режиссеров сделали такой выбор. Лично у меня есть две группы обстоятельств, по которым я, собственно, и снял игровую картину. При этом не могу сказать, что навсегда ушел в игровое кино. Но первая причина технологическая, а вторая — творческая. Документальное кино — то, чему меня учили, и то, что появилось в постсоветское время, в первой половине 90-х годов, — это кино... такое странное. На Западе давно уже не рассматривают документалистику в качестве искусства. Везде — телевизионные фильмы, соответствующие программы. Это не фильмы как таковые, а специальные форматы. Когда на Западе у меня бывают встречи со студентами или фильмейкерами и я говорю «искус-

ство», на меня смотрят квадратными глазами. Потому что про искусство в основном только русские говорят и, может быть, еще поляки. Документальное кино почти полностью мигрировало на телевидение, и сегодня это исключительно телевизионный жанр. Хорошо это или плохо — другой разговор.

Я себя не мыслю в подобном направлении, потому что делать фильм-расследование не буду. Не потому, что хочется или не хочется, а потому, что знаю, что сделаю его хуже, чем кто-то другой. Просто не мое. И, соответственно, в словосочетании «документальное кино» для меня ударение скорее

«Счастье», режиссер Сергей Дворцевой

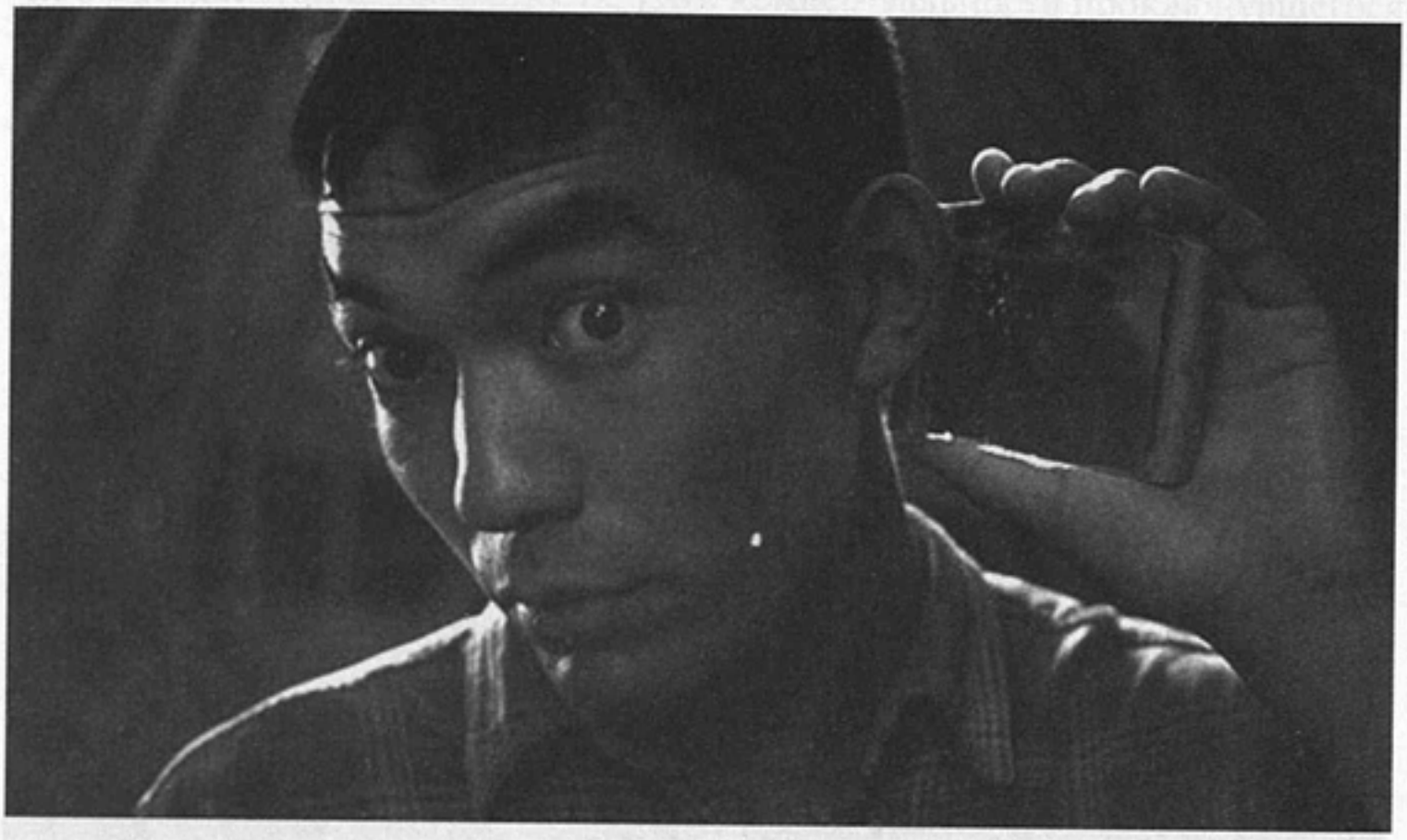
на слове «кино», чем на «документальное». Поэтому мои картины очень трудно укладывались в телевизионный формат. Я бы сказал, что мои документальные фильмы, может быть, ближе к анимации, чем к телепродукции. Поэтому то, что я делаю, для меня естественно. Я хочу кино заниматься, но не ругая телевидение. И мне понравилось делать игровое кино. Хотя не исключаю, что будут еще и документальные фильмы — документальное артхаусное кино, кардинально отличающееся от ТВ-программ. Это другое направление. У нас в голове сегодня мешанина, путаница: что такое документальное кино? Все его понимают по-разному. Такой фарш возник даже в сознании специалистов. Документальное кино — теперь слишком широкое понятие.

А вторая причина, по которой я сейчас делаю игровое кино, — мой собственный творческий кризис. Условно говоря, я достиг определенных профессиональных навыков, когда чувствую, что снимать дальше и глубже в документальном кино, идти в характеры людей мне не позволяет моральная сторона этого дела. У меня уже было несколько моментов, когда герои моих фильмов рассказывали, что мои фильмы нанесли им реальный вред. Я не представлял этого, потому что все делал от души. Нельзя сидеть в степи три месяца или даже год, калькулируя, что ты там такое делаешь, а вдруг герою будет от этого плохо. Я снимал всегда с удовольствием. Но когда вижу, что людям в результате моих артхаусных фильмов становится хуже, чем было до меня, то начинаю страдать. Хочу идти дальше, но дальше будет еще хуже.

Вот это и есть внутреннее противоречие документального кино: чем хуже человеку — тем лучше режиссеру. Он идет дальше, все становится более обостренным. Этот барьер, который является глубинным противоречием документального артхаусного кино, не позволяет двигаться дальше. Для меня этот вопрос сейчас очень серьезный. Потому что я знаю, что могу сделать о любом персонаже с десяток совершенно разных фильмов — как посмотреть, даже какую оптику поставить и как снимать... В одном случае он будет хорошим, в другом — плохим. Это знают все режиссеры.

А в заключение скажу: не думаю, что переход документалистов в игровое кино стал массовой тенденцией. Всегда так было: возвращались, уходили, экспериментировали.

Зара Абдуллаева, *критик*. Название нашего собрания возникло не на пустом месте. Но оно ситуативное. И за ним стоит какая-то новость в текущем кинематографическом сезоне. По дороге сюда я встретила очень пожилую женщину, которая кричала во дворе, где никого не было: «Надо же выяснить причины, а то все занимаются следствием!» Это — документальная



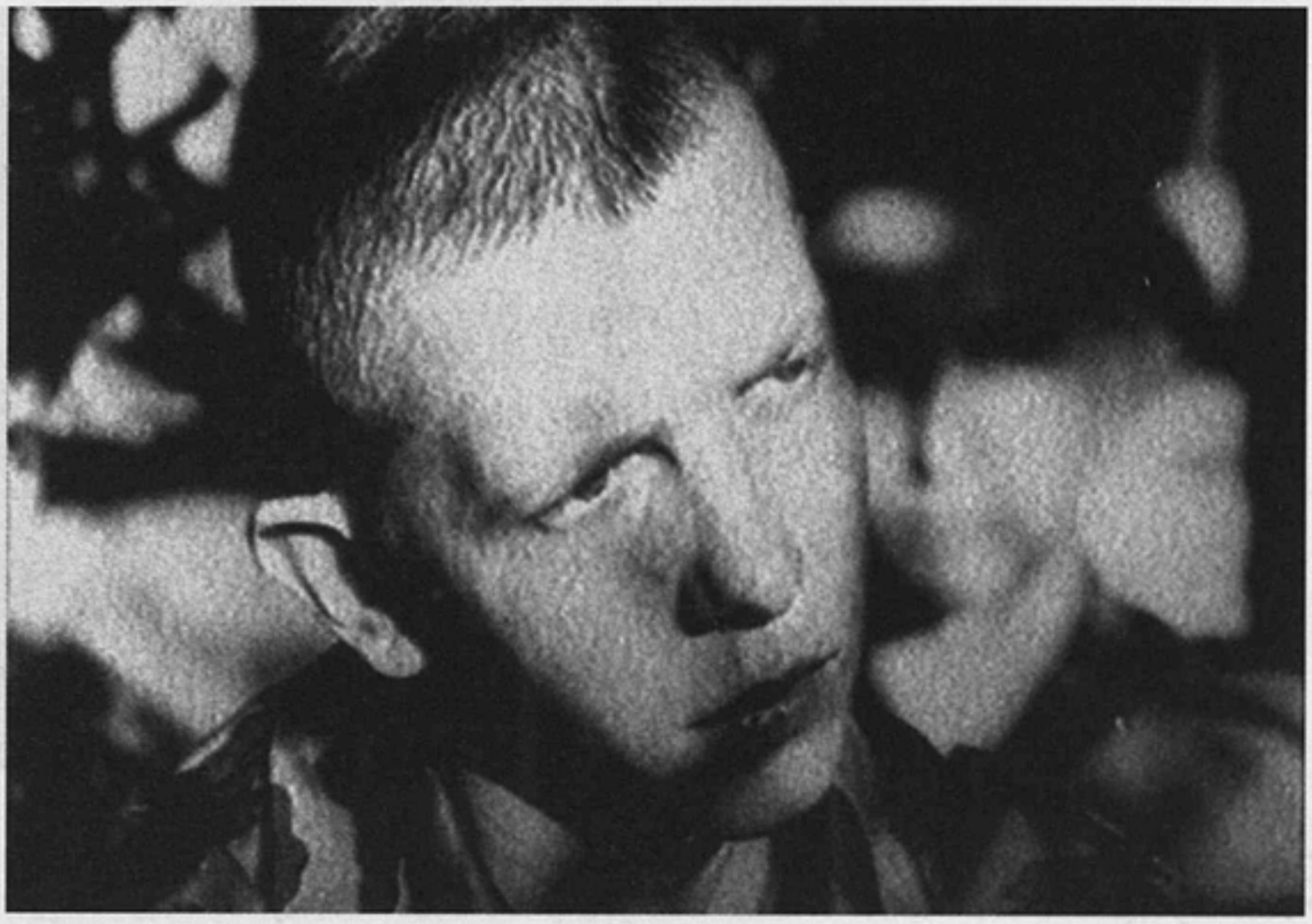
«Тюльпан», режиссер Сергей Дворцевой

сценка, ничего я не придумала. Почему вдруг решено обсудить, что ресурсом игрового нашего кино становится неигровое? Да потому только, что три очень разных фильма Дворцевого, Бакурадзе и Гай Германики были отобраны в этом году в каннские программы. Дворцевой впервые снял игровую картину, Гай Германика тоже зашла на новую для себя территорию, а фильм Бакурадзе, ничего общего не имея с неигровым кино, сделал другое игровое, которое обманчиво воспринимается как шаг в сторону парадокументального. Значит, показалось, что фестивальный успех могут обеспечить неигровики или те, кто работают в минималистской или как бы документальной традиции, лет пятнадцать неактуальной в нашем игровом кино.

Я совершенно согласна с Алексеем Учителем, что сущностной онтологической разницы между игровиками и неигровиками нет, что во всем мире учат «просто» режиссуре, что выбор направления, стилистики, способов съемки — личное дело каждого режиссера. А жизнь в гетто игрового или неигрового пространства — удел совсем уж пуристов. Границы открыты, любой желающий их может перейти, а потом, если захочется, вернуться в игровое кино или документальное. Никакого специфического «ресурса» в одновременном, скажем, использовании профессиональных актеров и любителей или в квазидокументальном наблюдении, будто бы приближающем к «сырой» реальности, у игрового кино нет. Это утешительный подход. Важен не абстрактный ресурс, а люди, которые им воспользуются.

Виталий Манский, здесь присутствующий, снимает «Частные хроники. Монолог» с вымышленным героем-рассказчиком, соединяя его голос, комментарий, исповедь с документальными картинками. В результате рождается нетривиальный — персональный и обобщенный — образ времени и места. Ульрих Зайдль снимает свой дебютный игровой фильм «Собачья жара», где образы внутреннего фашизма современных австрийцев и антифашистский посыл автора раскрывают дарование этого выдающегося документалиста с новой силой, с чрезвычайной радикальностью.

Три года назад я дала почитать один сценарий Сергею Сельянову, поскольку он считается прогрессивным продюсером. Он сказал: «Сценарий талантливый, но — для европейского кино и проката. Наши зрители и прокат к такому еще не готовы». Речь, грубо говоря, шла о «западном» или космополитичном социальном кино, которое у нас перестало восприниматься как серьезное и актуальное. Вся наша социальность, весь наш интерес к обыденной реальности, обыкновенным людям должны были быть отформатированы в жанре или — в редчайших случаях — в специфическом русском арте,



«Чистый четверг», режиссер Александр Расторгуев

склонном к метафорической образности. Прошло несколько лет, и Сельянов продюсирует «Шультеса», почувствовав на такое кино социальный и эстетический заказ. То же самое произошло и с фильмом Гай Германики. В этом году на «Кинотавре» я разговорилась с девятиклассницей из благополучной семьи. Она сказала, что все ее друзья должны посмотреть этот фильм. Но ее подружки живут в других районах и учатся в других школах. Ни о какой «социальной близости» здесь нечего говорить. И реакция этой девочки не так тривиальна, как может показаться на первый взгляд. Важно только то, что созрела готовность к восприятию другого игрового кино, на которое продюсеры не решались еще несколько лет назад.

Когда я была в жюри короткого метра на «Кинотавре» и мы дали главный приз Гай Германике за ее документальных «Девочек», многие продюсеры и критики нас страшно упрекали в неправильном, то есть устаревшем выборе. Спустя два года Игорь Толстунов продюсирует фильм Гай Германики «Все умрут, а я останусь» и получает специальное упоминание каннского жюри дебютов. Я не переоцениваю эти фильмы. Но они свидетельствуют о новой ситуации, а не о ресурсах, заявленных в названии этого собрания.

Речь на самом деле идет о том, что закончились 90-е годы. Ведь календарное время и реальное, как мы знаем, не всегда совпадают. Истерия по поводу уловления и запечатления так называемой реальности, которая ускользает от взглядов режиссера и камеры, прошла. Режиссеры и продюсеры худо-бедно приспособились и выбрали свое место. Или им кажется, что они его нашли. Возможно, опять временно. Но в любом случае всеобщая возбудимость и апатия, свойственные 90-м годам, растворились в воздухе. А поскольку 90-е годы закончились, то профессионалы и зрители оказались способными воспринимать не только коммерческое игровое кино. Эта ситуация может по-

меняться, но пока она такова. Отчасти, но только отчасти этому способствовал опыт «Кинотеатра.doc». Чем там занимались игровики и неигровики? Они разыгрывали гаммы, ставили аппликатуру. Так сложилось, что наши режиссеры в 90-е годы чувствовали себя инопланетянами, которым надо было найти способы контактов с тем временем и пространством, которые они сначала узнают, обживут, а потом, если повезет, будут снимать. Этому обучала своих учеников Марина Разбежкина. Речь идет не о новой эстетике, не о новом языке кино — он традиционный в лучших игровых фильмах текущего сезона, — не о пресловутой радикальности. Но о концептуальности проклюнувшегося у нас игрового кино. Поскольку в 90-е годы наши режиссеры были лишены интимных — неподдельных — контактов с тем материалом, который они снимали, то казалось, что им недостает только ремесла. Псевдосоциальных игровых фильмов и сейчас хватает, а социальность почему-то у нас считается «ресурсом» исключительно неигрового кино, что, конечно, смешно. Опыт английского игрового кино, да и последнего каннского «Класса», свидетельствует о более сложных задачах и умениях.

Так вот, ремеслу можно научиться. Но в 90-е годы нашим потенциальным режиссерам надо было пройти путь до непотенциальных личностей, живущих внутри реальности, невыдуманных проблем и отношений. Надо было сфокусировать зрачок, отточить слух... Однако два фильма — «Шультес» и «Все умрут, а я останусь» — только начало, чтобы делать далеко идущие выводы. Может, продюсеры опять решат, что «наш путь» — только блокбастеры и дешевая развлекуха.

Разделение на игровое и неигровое кино — всего лишь условность, место «прописки», и всё. Ну а то, что «чисто» документальное наше кино переживает не лучшие времена, что, став сплошь форматным, в нем не пахнет художественностью, нет критического взгляда, протестных рефлексий, так это тоже свидетельство того, что 90-е годы прошли. Но это уже другая тема.

Алексей Ханютин, *режиссер.* У меня был курс во ВГИКе — восемь человек (не считая иностранцев), которые закончили институт в 2005 году и растворились где-то в пространстве. Двое из них уже с большей или меньшей успешностью работают в игровом кино. И еще трое активно туда стучатся, пишут сценарии, как-то пробиваются. Все их интересы направлены в эту сторону, хотя в каждом случае это, конечно, отдельная стратегия построения режиссерской судьбы.

Алена Солнцева сняла у меня с языка свои замечательные тирады о том, что документальное кино сейчас находится в каком-то развале. Поэтому совершенно естественно для молодого человека, который строит свою жизнь, решает личные материальные вопросы, уходить из той сферы, где все становится пусто, голо, проблематично. Каннский фестиваль недвусмысленно послал сигнал, что то кино, в которое у нас вкладываются деньги, амбиции продюсеров, государственные инвестиции, внешнему миру не интересно. А интересно другое, которое здесь считается маргинальным и находится где-то в нишах, когда кто-то как-то кому-то дал немножечко денег. Оно получилось не в результате усилий главных продюсеров, а в значительной степени благодаря неким самодеятельным действиям. Вдруг эти фильмы оказываются наиболее востребованными в мире. В отличие от ориентации нашего мейнстрима прежде всего на какие-то мифологические коды, на жанр. Причем с очень странной комбинацией составляющих из современного Голливуда и старого советского жанрового кино. В результате возникает малосъедобный продукт, такое мыло с сахаром, которое вне нашего пространства не очень хотят потреблять. И при этом, действительно, существует очень резкий дефицит социальных фильмов, прямого взгляда на реальность. Он приходит с маргинальных окраин игрового кино.

У нас существуют две институции, собственно, и составляющие то, что называют документальным кино. Первая — это фильмы, которые продюсируются и финансируются телевидением. Это, действительно, очень специаль-

ный форматный продукт, имеющий очень малое касательство к реальности. В частности, фильмы про величие советского государства. Огромная доля эфира забита старыми консервными банками про танки, ракеты, корабли. И еще: про несчастных актеров, когда-то знаменитых, теперь забытых, умерших в одиночестве или в нищете. Есть несколько таких стереотипов, которые дают рейтинг и бесконечно эксплуатируются. Причем делается все абсолютно одинаково. Такое кинорадио, рассчитанное на то, что домохозяйка, если она и отвернулась от телеэкрана, ничего не пропустит. Конечно, все это страшно далеко от классического документального кино, которым нам хотелось бы заниматься.

И есть вторая институция — государственное финансирование через Министерство культуры. В общем, то, что сейчас там происходит в последнее время, — это путь в какую-то деградацию и исчезновение документального кино. Ползучим образом происходит отсев социально значимой и острой тематики. Эти заявки в Минкульте отбраковываются, а деньги распределяются. Причем очень маленькие деньги, буквально непонятно на что. Снимаются бесконечно вторичные фильмы, которые абсолютно никому не нужны. Поэтому возникает парадокс: чуть ли не тысяча фильмов в год, плюс еще телевизионные. Но при этом, совершенно согласен, когда мы стараемся составить какую-то ретроспективу актуального кино, то показывать реально нечего.

Мне кажется, одна из ключевых причин этой ситуации состоит в том, что мы страшно изолированы — до сих пор — от внешнего мира. Живем за каким-то забором, раньше это был «железный занавес». А сейчас подобный занавес мы потихоньку сами опускаем. Да и нам самим глубоко не интересно то, что происходит вне нас. Мы видим практически полное отсутствие и в документальном, и в игровом кино картин о внешнем мире. Наши продюсеры совершенно не заинтересованы в том, чтобы выйти на международный рынок. В этом не заинтересованы и государственные структуры, хотя у нас много говорится о конкурентоспособности, всячески продавливается тема патриотизма. Нам сегодня совершенно безразличен не только внешний мир, но, в сущности, и наше место в нем.

Я сейчас говорю про некую общую товарную массу российского документального кино, да и про массу игрового, которая, конечно, тоже ориентирована только на внутренний рынок. Вследствие этого она не считывает те проблемы, системы норм и представлений, которые существуют во всем мире. Достаточно посмотреть замечательную программу, которую сидящий здесь Григорий Либергал вместе с Сергеем Мирошниченко составили для нынешнего фестиваля. Это настоящие сливки мирового документального кино этого года. Там имеются такие жанры и те направления, которые у нас вообще никак не представлены. Те классические документалисты, которые, закончив ВГИК, поработали на телевидении, ресурсом для игрового кино, я думаю, не станут. Судьба их, в общем-то, плачевна. Может быть, таким ресурсом окажутся какие-то маргинальные люди, которые просто берут камеру и пытаются что-то снимать о том, что видят вокруг себя.

Исчерпывающую характеристику различия игрового и документального кино дал Михаил Ямпольский, который описал документальное кино как урезанное по своим возможностям игровое. С точки зрения монтажных процедур, способа построения пространства, действительно, базовым языком кинематографа является классический голливудский фильм. Документальное кино есть частный случай использования глобального языка игрового кино. И если мы хотим получить универсальных людей, то надо делать, как Алексей Учитель: учить и тому, и другому одновременно.

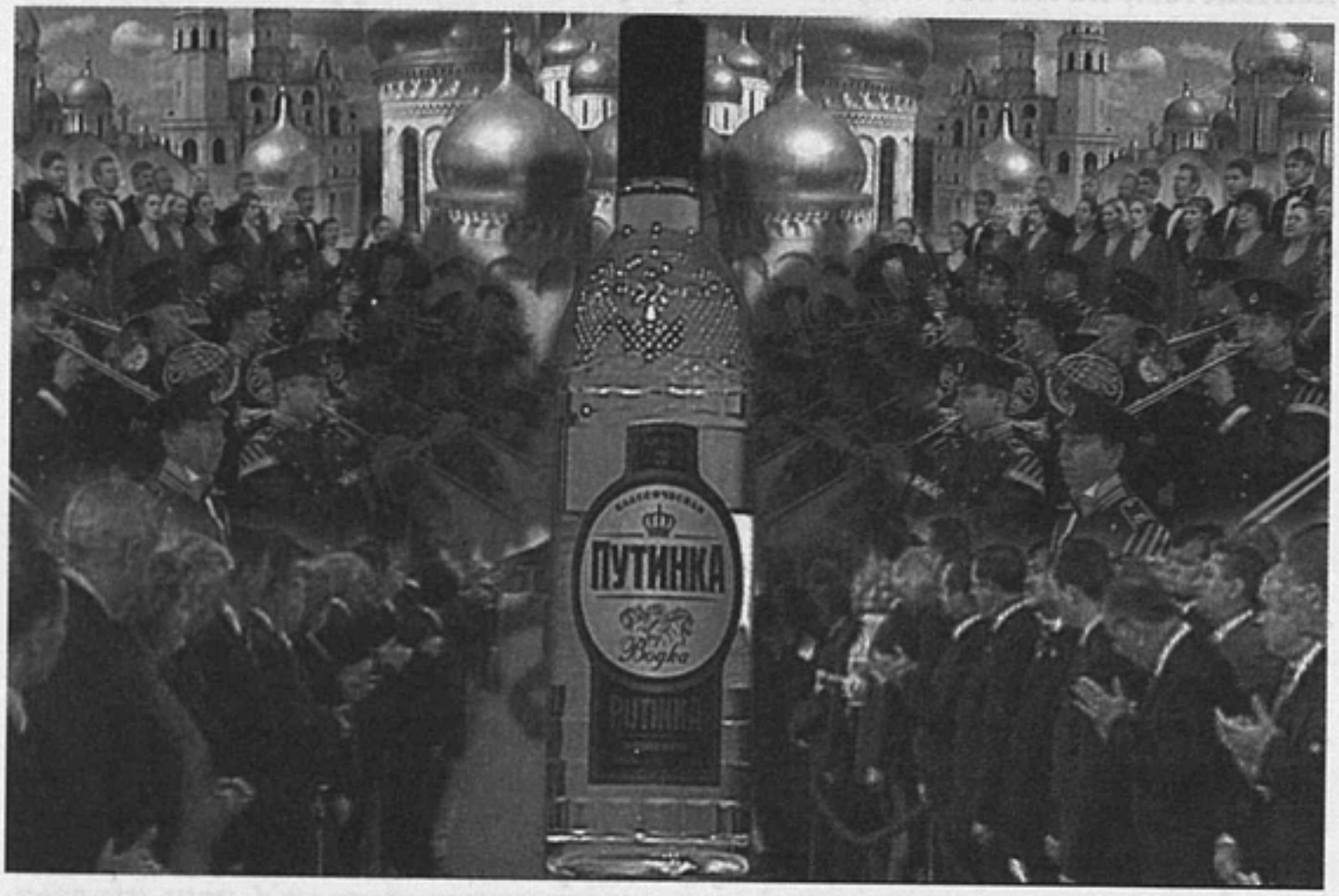
В.Манский. Можно возразить? Российское игровое кино во всем мире якобы не пользуется авторитетом. Это верно. Возьмите любую страну — оно нигде не показывается. Нигде. Поэтому мы здесь с игровыми картинами в абсолютно равном положении, за редчайшим исключением. Да, это всегда очень высокие тиражи, небольшие аудитории. Но практически в каждом американском горо-

де есть место, где показывают такое кино. В том же Нью-Йорке это три кинотеатра, что тоже не может говорить о массовости.

А.Ханютин. Но в Москве-то ни одного. А населения столько же.

Вика Смирнова, *критик.* Вообще-то, массовое — не самое интересное.

Виктор Матизен, *критик.* Зара, первая реплика тебе. Если бы «Шультес» Бакура Бакурадзе или фильм «Все умрут, а я останусь» Валерии Гай Германики были бы сняты документально, им бы цены не было. Я был бы, конечно, очень жесток, если сказал бы, что цена им копейка в базарный день. Нет, го-



«Водка», режиссер Алексей Ханютин

раздо больше. Это просто для примера. Вторая реплика адресована Алене Солнцевой, которая исключительно точно высказала свою мысль. Хотел бы спросить ее: а когда были такие времена, чтобы люди могли предсказать последствия своих поступков? Неужели когда Юлий Цезарь переходил Рубикон в ту и другую сторону, он представлял, что из этого получится?

А.Солнцева. Когда в России, например, возникло такое направление, как натурализм, то люди, безусловно, изучали реальность для того, чтобы на нее подействовать.

В.Матизен. Изучение реальности в XIX веке натуралистами привело, вы сами знаете, к чему, к Октябрьской революции. Если мне кто-нибудь скажет, что ее последствия были заранее предсказаны кем-то из них, то вы сильно ошибаетесь. Это, конечно, не единственная причина, но одна из них. Вопреки мнению уважаемого Михаила Ямпольского, с тех пор как я посмотрел «Собачью жару» Зайдля в нашем переводе, я уверен в том, что именно игровое кино является второстепенным. В него режиссеры уходят от своего бессилия справиться с современной действительностью. Это касается вообще ситуации с игровым кино во всем мире, а к российскому относится вдвойне, потому что наши режиссеры, вдобавок ко всему, не уважают реальность, с которой имеют дело. Это отлично видно на примере всех документалистов. Как только они переходят в иное положение, в более престижный вид индустрии — они начинают все превращать в игровую фальшь. По крайней мере, двое сидящих здесь режиссеров. Поэтому у меня есть очень большие сомнения относительно позитивности перехода документалистов в игровое кино. Они мгновенно забывают про то, что правила игры там абсолютно иные.

И третий момент, который существенно мешает влиянию документального кино на игровое: любой шаг в сторону документалистики в игровом кино — это шаг в сторону от кассы. Бывают редкие исключения, но в целом это

именно так. Поэтому люди, которые переходят оттуда сюда, не приобретают денег, а лишь несколько большую популярность в артхаусном мире, но толку от этого крайне мало.

З.Абдуллаева. Что ты считаешь «толком»?

В.Матизен. Мы видим на экране ослабленный вариант того, что могло бы быть в качественном документальном кино. Мы об этом судим исключительно по контексту: вот раньше этого не было, а теперь это стало.

З.Абдуллаева. Поскольку никто, действительно, не занимается конкретным контекстом, почти все обсуждения превращаются в необязательные. А то, что неигровые режиссеры заходят в игровое кино, а потом возвращаются в документальное, — это естественный процесс свободных людей. Его не надо демонизировать. Эти переходы важны еще и для того, чтобы в нашем игровом кино прощупать мифологию обыденного сознания. Не путать с мифологической реальностью. Неигровики помогают приблизиться к очень сложному, неразработанному, трудному для фиксации, конфликтному космосу обыденного сознания.

А.Учитель. Меня все время поражает, Виктор, с какой безаппеляционностью вы всегда говорите. Действуете как такой шоумен, который хочет к себе привлечь внимание острыми высказываниями. Вот вы обращаетесь к двум сидящим здесь режиссерам, но это не значит, что только они существуют в игровом кино. Если бы здесь находился Сокуров? Он тоже перешел из документального кино в игровое, пытается как-то по-своему осмыслять действительность. Про его работы вы тоже можете сказать, например, про последний фильм о Чечне, что он мог бы снять точно такой же документальный? Я лично не уверен, что было бы лучше. Я как-то предполагал, что кинокритики побывали хоть раз на съемочной площадке. Вы никогда в жизни с помощью документальных героев не получите такого результата. Никогда. Просто вы, видимо, этого не понимаете. Во-вторых, демонстрация документальной среды — это не значит, что будет непременно талантливо и хорошо. В-третьих, про то, что, скажем, фильм «Пленный» — еще и литературное произведение, вышедшее во многих странах мира, оно не придумано мною. Поэтому связанная с ним действительность создавалась не потому, что мне вдруг пришла в голову такая идея, а потому, что есть такое замечательное литературное произведение. Об этом тоже не надо забывать.

В.Смирнова. Я, если позволите, скажу несколько слов в продолжение темы «границ». Как справедливо заметила Зара Абдуллаева, различие между игровым и неигровым кино исключительно «паспортное». Надеюсь, это не оскорбит ничей слух, но никакой сущностной, онтологической разницы между ними никогда не существовало. Ни в один из исторических этапов нашего и ненашего документального прошлого. Ни у Вертова, ни у Ульриха Зайдля. Лучше всего это отрефлексировал Ален Рене в фильме «Хиросима, любовь моя». Как многие помнят, философским сюжетом картины становилась невозможность прямой реконструкции Хиросимы. Микшируя архивные эпизоды с «фальшивыми» кадрами, снятыми под документ, он демонстрировал одну очевидную вещь — между зрителем и событием всегда уже положен рассказ. И это посредничество рассказа, или «вымысла» (или «игры»), и есть главная тема фильма. «Документальное» больше не выводится из материального, эмпирического. Таким образом, вопрос о «непосредственном» воплощении реальности оказывается излишним. Его место теперь занимает (а на самом деле всегда занимал!) вопрос о конвенции, о договоре между режиссером и публикой.

В конце концов, почему Пушкин окрестил «Евгения Онегина» «романом в стихах», а «Вишневый сад» стал «комедией»? Почему «Мертвые души» — «поэма»?

Что нам хотел сказать Жан Руш, назвав свой жанр «синема-верите»? Не то ли, что в 60-е «документальное» еще тесно связано с «подлинным» и «природным». Что надо придумать нечто третье, нечто, что подрывало бы оппозицию «художественное — документальное» и давало возможность снимать кино, в котором разоблачался миф о докультурной естественности африканской расы.

Я хочу сказать, что смена конвенций происходит постоянно. В 90-е, в эпоху симуляций-виртуализаций, снова возникнет потребность в «документальном», появится вера в «сырую» реальность, в «нулевую степень письма». В желании считать нечто «документальным» теперь читается стремление вернуться к некоей «немифологической» первозданной реальности, не заболтанной массовой образностью, не заговоренной языком.

Таким образом, разговор о конвенциях, о делении на игровое и неигровое возникает лишь потому, что мы всегда имеем дело с авторским намерением. Всегда работаем со следами событий и никогда — с их причинами. Их додумываем потом. Мы вынуждены историзировать, концептуализировать из-за того, что наш опыт всегда оказывается лицом к лицу к событиями, которые уже случились. Нам приходится считаться с желанием автора называть свой фильм «игровым» или «документальным». Понимая и то, что далеко не в каждом случае это решение бесспорно. Скажем, считать ли документальным фильм Манского «Бродвей. Черное море» или считать его игровым? Назвать фильм Зайдля «Собачья жара» игровым или документальным? Поменяет ли смена этикеток что-нибудь в нашем восприятии? Не уверена.

Кстати, когда я читала название «круглого стола»: «Неигровое кино как ресурс игрового», мне показалось, что устроители разделяют веру в приоритет художественного кино. Причина моего заблуждения вполне очевидна. Мы же часто слышим о том, как «некий режиссер начинал с документального, потом ушел в игровое и там наконец достиг высот, реализовав свой гений». По-моему, сегодня правильнее было бы понимать документальность не как вид искусства, а как эстетический феномен, тогда «документальное» — это «Король Лир» или муратовские «Три истории». Это воплощение всеобщего в конкретном. Иными словами, высшая степень документальности касается искусства в целом.

Если же вернуться к тому, где сегодня находится пресловутый ресурс реальности, который должен отрабатываться в документальном кино, то это реалити-шоу. Уже стало трюизмом говорить о том, что мы с нашим темпом постижения действительности все время попадаем в область минувшего. Фатально не успеваем за скоростью. В силу этого возникает невероятная тяга к архиву, к ретро, к историзации всего и вся. Именно эту задачу варварски, архаично — как угодно, в разных терминах можно оценивать — выполняют реалити-шоу и Интернет. Люди не случайно занимаются бесконечной фиксацией повседневности. Записывают: «Я сегодня ходил в кино, завтра пойду на футбол». Можно, конечно, брезгливо отворачиваться от этих массовых жанров и заниматься «чистым искусством», но тогда не нужно вздыхать о том, что, дескать, отсутствует проблемное поле документального.

И третье, последнее, что я хотела сказать. В недавней каннской программе были представлены два фильма, чья эстетика (на стыке игрового и документального или документально-анимационного) имеет непосредственное отношение к тому, что мы обсуждаем сейчас. Я говорю о «Вальсе с Баширом» Ари Фольмана и о «Классе» Лорана Канте. На примере этих лент мы можем наблюдать любопытную вещь, которую философ Жак Рансьер называет «перераспределением чувственного». Речь о том, что в искусстве традиционно наступает момент, когда язык оказывается неспособным выразить новое содержание. И когда автономия одного искусства парадоксально обеспечивается лишь ценой стирания границ. В этот момент речь обретает зримость, а живопись становится поэзией, слова и формы обмениваются ролями, а операции, свойственные одному искусству, переходят к другому. То, что сегодня происходит в сфере игрового-неигрового кино — миграция чужих, грубо говоря, кодов из документального кино в игровое, — и есть иллюстрация сохранения такой автономии.

Кстати, мне очень понравилось то, как режиссер фильма «Класс» отвечал на пресс-конференции на вопрос, почему ему важно было снять фильм о школе, где реальные учителя и реальные ученики разыгрывают литератур-

ный текст. Он ответил совершенно, как мне кажется, блестяще: «Во-первых, мне нужен был реальный свидетель». Человек, который написал книгу, сам работал в школе. Второе, что он специально отметил: «Мне одновременно была важна предвзятость». Предвзятость как субъективность, предвзятость как авторство. И третье, поскольку персонаж — его играет настоящий учитель — воплощает собой этого романиста, создается такая невероятная полифоничность героя и фильма в целом.

З.Абдуллаева. Вика Смирнова права. Все самое интересное, серьезное происходит на пересечении границ. Образная реальность начинает дышать, когда условные преграды между игровым и неигровым кино перестают быть существенными.

В.Смирнова. Я хотела сказать, что ответы автора «Класса» замечательно иллюстрируют ту ситуацию, которая происходит сегодня в художественном и документальном кино, — различия оказываются неразличимыми благодаря бесконечной миграции чужой образности. Но благодаря этому происходит и парадоксальная очистка реальности. Понимаете? То есть очищение реальности, к которой можно пробиться лишь бесконечным переводом, заключением в скобки и снятием этих же скобок, что и происходит в этом фильме.

Ирина Павлова, *критик.* Главное, конечно, художественный результат. Хотя Алексей Учитель не согласился с Виктором Матизеном, все-таки, думаю, труднее снимать документальное кино. Сейчас Голливуд идет по пути массовой компьютеризации. Я не знаю, как остальным, но мне кажется, что эти игрушечные динозавры, солдатики — тупиковый путь. Хотя компьютеризация может быть полезна на стыке игрового и неигрового кино. Она дает возможность снять натуру и туда ввести героя, тоже реального, что, кстати уже много раз делали. «Прогулка» и «Первые на Луне» отчетливо показывают, что неигровое кино — именно ресурс игрового. Потому что, когда Ирина Пегова в фильме Учителя идет по городу, легко можно заметить, вы все это видели, как снимают кино: то ли это статисты, то ли массовка, то ли естественная среда — все вплетено в плоть живого города. Того же достигли и авторы фильма «Первые на Луне». Они совершили обратное воздействие. Нам показали мистификацию, якобы мы смотрим хронику. Оба этих примера доказывают, что главное — талант и художественный результат. И, конечно же, в обоих случаях использовалась поэтика документального кино.

В.Манский. Дискуссия упускает один важный момент — цену обретения на игровой — как, впрочем, и на документальной — площадке какой-либо эмоции, открытия. Это как человек, который отправляется куда-нибудь в Якутию с зимовкой на прииске, промывает тонны грунта и находит какой-то золотой слиток. Есть цена этого слитка, как и золотого украшения, купленного в ювелирном магазине в центре Москвы. Какова цена для того, кто вложил этот труд, и для того потребителя, которому проще и естественней прийти в магазин и купить готовое украшение?

Когда, скажем, Алексей Ханютин приводит статистику ухода из документального кино выпускников его курса, я чувствую, что меня ничего не напрягает. Совершенно нормальная, естественная процедура. Но когда из трех ведущих документалистов страны один уходит в игровое кино, когда из трех способных документалистов, которые только пришли в профессию, двое уходят в игровое кино, а один из жизни вообще, то здесь, как мне кажется, только и остается демонизировать ситуацию. Потому что, по сути дела, речь не идет о свободной миграции из жанра в жанр. Тут можно сказать так: «Последний должен выключить свет». Потому что не остается пространства документального кино. Сам этот термин уже теряет свой смысл. Потребитель считает, что оно является не тем, чем является. Давайте сейчас выйдем на улицу и спросим у ста человек: «Что такое документальное кино?» Все сто ответят, что это те фильмы, которые идут по телевидению. Но они документальным кино по определению не являются. Вот в чем настоящая проблема.

Вот в Ростове-на-Дону росли два мальчика, оба пошли в кино. Один — Ки-

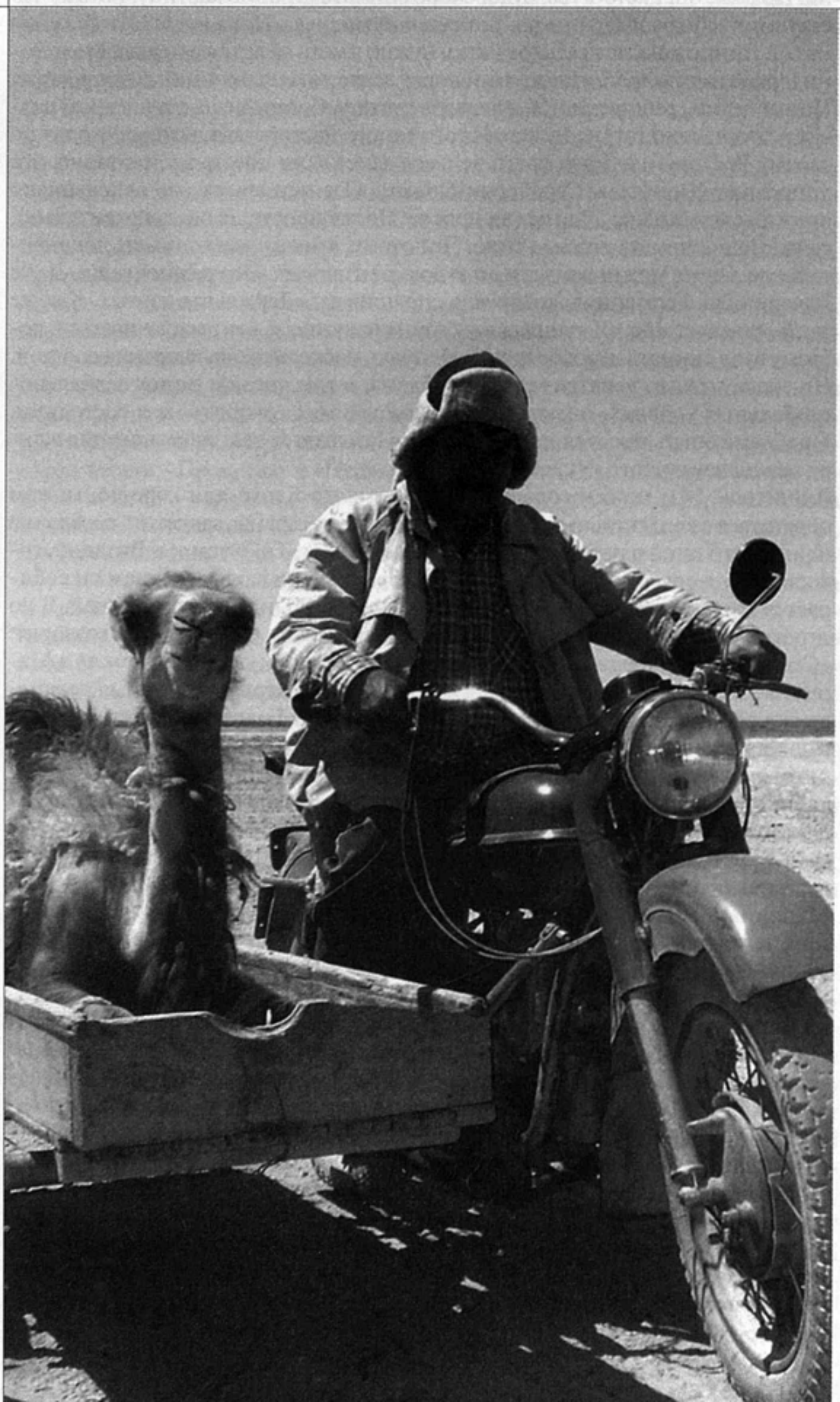
рилл Серебренников, другой — Александр Расторгуев. Оба, между прочим, пришли в кино документальное. И оба за свои документальные картины получили «Тэффи». Но потом один стал снимать сказки, перебрался в Москву и живет довольно вменяемой, комфортной и, в общем говоря, цивилизованной жизнью. Другой остался в Ростове-на-Дону и снимает то кино, которое сохранится как кино о нашем времени. И сколько бы ты его ни называл «гоголь-моголь» — это Гоголь, который создает единственные слепки реальности. Они в конечном счете станут ископаемым свидетельством о нашем времени. Но даже он, Расторгуев, будет скоро снимать игровую картину, потому что ощущает себя рядом с профессиональной жизнью. Понимаете? Чтобы снимать истинно документальное кино, нужно иметь железные нервы. Мало того, нужно иметь очень отдаленный порог всяческих нравственных постулатов. Потому что ты работаешь в абсолютную пустоту. Совершаешь ежедневный подвиг, который никому не нужен. И того самого Расторгуева, который ходит по своему Ростову-на-Дону, часто не имея денег даже поесть элементарно, все попрекают Кириллом Серебренниковым: «Ты неудачник, ты неправильно прожил свою жизнь». Все не так просто. Не так просто! И он, действительно, сейчас идет снимать игровое кино. Не потому, что не может снимать документальное. Он не может жить жизнью документалиста. Это разные вещи. Даже Валерия Гай Германика, которую я спрашиваю: «Лера, а что же ты... Как же так?», отвечает мне: «Я купила квартиру, мне нужно за нее расплачиваться, поэтому буду снимать игровое кино». Не знаю, насколько она искренна со мной. Но знаю, что это действительно проблема, в том числе и на тех вербально-глобальных уровнях, о которых я, к сожалению, говорить не в состоянии. Проблема очень простая и прикладная. Называется так: исчезновение жанра аудиовизуального искусства.

А.Учитель. Мы можем говорить о том, что это плохо или хорошо, можем обратиться с коллективным письмом к президенту страны, запретить переход из неигрового кино в игровое, но это ничего не даст. То, о чем ты, Виталий, говоришь — о совести художника, режиссера, как, по каким законам он собирается жить, — вот в чем все дело. А меня недавно потряс один случай. Я по игровому проекту встречался с Валерием Гергиевым. Он позвонил и говорит: «Сейчас я в Амстердаме. Прилетай к вечеру в Питер, после спектакля в Мариинке встретимся». Я примчался из Москвы. Спектакль с семи был перенесен на восемь. Гергиев прилетел с гала-концерта в Голландии, потом четыре с половиной часа дирижировал. В приемной его ждали пятьдесят человек, все руководство театра, еще какие-то люди. Он, мокрый, появился, зашел в свой кабинет, час его не было. Около двух сказал: «Всем в ресторан». Был такой длинный стол. С одной стороны сели все, а он с другой — один. И еще два часа продолжался разговор, была планерка, потом были просьбы, кончилось это все к пяти утра. Потом все вышли на улицу, идет строительство нового здания Мариинки. Гергиев в каком-то месте остановился, еще тридцать человек за ним, и говорит: «А что это там еще какое-то здание? Мешает на Малую Голландию смотреть».

Я к тому это рассказываю, что бывают случаи, когда никакое игровое кино не передаст сюжет и никакой актер не сыграет. Ни одного же нет документального фильма о Гергиеве. Я его об этом спросил, а он засмеялся: «Обо мне уже десять фильмов сняли за рубежом, причем один из них с миллионным бюджетом». Вот тоже странный факт. Я это отношу к любому режиссеру, не важно, где он работает — в игровом кино, в неигровом, в театре... Но это было потрясающе, на меня сильно подействовало. Особенно когда все сели по одну сторону стола, а он — по другую. Почему это произошло, непонятно, но было очень здорово.

Д.Дондурей. Мне кажется, в последнее время не было ни одной столь страстной и интересной дискуссии об игровом кино. Поэтому, убежден, ресурс здесь поистине гигантский и еще совсем не освоенный.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Тюльпан»,
режиссер
Сергей Дворцевой

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Территория любви

У фильма Сергея Дворцевого «Тюльпан» счастливая фестивальная судьба. О таких картинах принято говорить, что они «обречены на успех». С единственной поправкой — речь идет не о коммерческом успехе, а о восторженной реакции немногих, о славе, которую разносит по всему миру крошечный ареопаг профессионалов, толпящийся на фестивальных площадках. О таком кино ведется много разговоров, о нем много пишут, в то время как шансы увидеть его на рядовом сеансе, как правило, сводятся к нулю. Мы достаточно хорошо осведомлены, в каких краях и весях побывал «Тюльпан», какие лестные снискал там отзывы, но понятия не имеем, станет ли он вообще доступен обыкновенной публике.

Если принять в расчет, что отечественное арткино обычно с трудом пробивает дорогу на престижные западные смотры, кажется странным, что Россия не спешит с прокатом титулованной картины. Ведь «Тюльпан», несмотря на его немецко-казахские корни, все-таки произрастает из нашего советского прошлого, поэтому-то к нему относишься как к отечественному произведению. Вежливая, но далеко не радостная реакция родной прессы и наводит на мысль, что «Тюльпан» — пример фестивальной конъюнктуры, фильм, изначально ориентированный на вкусы нездешней публики.

«Тюльпан»

Авторы сценария **Геннадий Островский, Сергей Дворцевой**

Режиссер **Сергей Дворцевой**

Оператор **Иоланта Дылевска**

Художник **Роджер Мартин**

Звукорежиссеры **Эрик Тиссеран, Вильямс Шмит**

В ролях: **Асхат Кученчереков, Самал Еслямова, Ондасын Бесикбасов, Тулепберген Байсакалов, Береке Тургенбаев, Тажибан Калыкулова, Амангельды Нуржанбаев и другие**

Продюсерская компания «Слово», Pandora Film Produktion GmbH, Cobra, «СТВ», Pallas Film при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии

ФРГ — Швейцария — Казахстан — Россия

2008

В известном смысле так оно и есть. В «Тюльпане» заключен тот мир непосредственных «примитивных культур» и безграничных эмоций, что любим и востребован элитой обеспеченных зрителей. Есть популярный на западе «неоварварский» антураж «голодной» степи, суровый быт кочевников, окрашенный юмором и авторским человеколюбием, есть сюжет на темы жесткого столкновения с жизнью и преодоления героем инфантилизма. Есть расхожие стереотипы ориентального кино, цепляющие изнутри своей достоверностью и формальной простотой, заставляющие публику сопереживать и изумляться, а заодно очищаться от скверн цивилизации.

О, таких картин мы видали немало! От «Урги» до «Замужества Туйи». Все самобытные и предсказуемо славные. «Тюльпан» из их числа. Расписывать его достоинства можно по заранее заготовленным лекалам. Оценить остроумие сюжета — житейский анекдот о простодушном парне с ушами неправильной формы, который мечтает жить в глухой степи, пасти овец, да не в силах свою мечту воплотить в реальность. Прочитать за добродушным авторским ёрничанием «оммаж» «естественному человеку» Жан-Жака Руссо. Можно умиляться этим наивным примитивам, в которых видны «последние остатки неразвращенного человечества». Прекрасна девочка, распевающая дурным голосом бесконечную мелодию степи. Уморительно смешон ее братишка-уникум. Он способен слово в слово пересказывать отцу услышанные по радио новости мировой политики и культуры. Забавен самый маленький представитель кочевого семейства, жизнерадостный малыш, оседлавший большую коряку и гойцающий на ней по степи, словно всадник на боевом коне. Под стать детям белый щенок — такой же дурашливый, вертлявый и бесконечно комичный. Эти образы светятся добром. Они «подыгрывают» сюжету на правах безусловных гарантов успеха. В «Тюльпане» все это настолько очевидно, что появление таких персонажей на экране уже не кажется оригинальным и упоительно свежим. Вспомним, так уже было у Михалкова в «Урге»: задорная монгольская девочка, которая играла пасодобль на аккордеоне, монгольская бабушка, которая самозабвенно теребила полиэтиленовую пленку с пупырышками. Был, наконец, смешной «оцивилизованный» родственник героя, «вестник большого города», который владел репродукцией с изображением Сильвестра Сталлоне и выдавал ее за снимок своего брата. В «Тюльпане» есть похожий на него персонаж — чудак, подтравленный соблазнами цивилизации. Он раскатывает в грузовике под залихватскую мелодию Bonney M и глазеет на фото голых девиц в дешевых эротических журналах.

Как и у Михалкова, натуральная жизнь степи в «Тюльпане» испытывает вторжение извне. Приметы цивилизации здесь также комичны и нелепостью своей доведены до абсурда. В «Урге» они выглядели символами, угрожающими вековому экопорядку. Презервативы противостояли поэзии безграничного простора, заводские трубы — воткнутому в землю пастушескому шесту, «символу любви, одиночества и величия степи». В «Тюльпане» цивильные атрибуты больше смахивают на безобидный антураж, повод для потешных гэгов. Присутствие хрустальной люстры в юрте пастуха есть чистая шутка, деталь, оживляющая действие и заставляющая улыбнуться. Так же «прикольно» выглядит морская форма героя на фоне засушливых равнин, извлеченная на свет фотография принца Чарлза и принцессы Дианы или мотоциклетная карета «скорой помощи», в которую усажен забинтованный верблюд. Эти «безделицы» изобретательны и остроумны, но при этом слишком постановочны, чтобы по-настоящему отвечать духу «естественного» кино.

Пока сценарные находки увлекают режиссера, картина не блещет оригинальностью и не поднимается выше уровня качественного ориентального кино. История движется в русле безобидной комедии и только тогда обнаруживает глубину и неподдельную эмоцию, когда инстинкт документалиста берет в режиссере Дворцевом верх и подвигает его поступиться вымыслом в пользу непредвиденной жизненной ситуации. Камера, отрешившись от

траектории заданных мизансцен, по-настоящему обретает свободу действия. Следуя по пути «слегка намеченного сюжета», фильм достигает высшей точки драматизма.

Бесспорно, лучшие сцены «Тюльпана» — эпизоды на пастбище, включая финальный эпизод, в котором герой наблюдает за таинством рождения ягненка и принимает участие в спасении новорожденной жизни. Снятый в режиме реального времени, этот фрагмент полностью переворачивает представление о картине. В обход метафор и вымысла, используя сырой материал действительности, Дворцевой подходит к неуловимой границе, когда рядовое кино оборачивается произведением искусства.

Трудно объяснить, что воздействует в этой сцене больше. Чувство реального саспенса, внутреннего беспокойства, вызванного тем, что камера документально фиксирует «жизнь и смерть за работой», а мы, зрители, становимся свидетелями драматической кульминации, исход которой неизвестен никому, ни автору, ни актеру... Или дело в самом герое, по сути — реальном исполнителе, проживающем здесь и сейчас невообразимую гамму чувств — шок, страх, растерянность, отчаяние и решимость? В одном из интервью Дворцевой рассказывал о съемках данного эпизода. Присутствуя при родах животного, актер Асхат Кученчереков понятия не имел, как ему действовать в сложившейся ситуации. Когда стало понятно, что ягненок умирает, актер был вынужден вмешаться. Он помог извлечь плод и буквально вдохнул в него жизнь. Принимая во внимание, что горожанину Асхату это пришлось сделать впервые, легко представить силу пережитого потрясения, запечатленного к тому же камерой. Слежение за неподдельным, подлинным состоянием души — драматический момент, изъятый из реального момента, — демонстрирует уникальный случай, в котором проявляется величие человека. Анекдот оборачивается историей возмужания, рассказанной языком Роберта Флаэрти.

В неигровом «слегка намеченном сюжете» камера только фиксирует происходящее. Она сосредоточивается на действии, не отвлекается на детали. Она нарушает правила игровой режиссерской орфографии и пунктуации, игнорирует логику блестящего рассказа. Здесь нет «красивостей», нет искусственных монтажных склеек, благодаря которым фильмы выигрывают в динамике. Зато воплощается главное — камера схватывает на лету и выстраивает в непрерывности кадров открытую эмоцию, грандиозный сюжет на тему взаимоотношений казахской степи и человека. В этом сюжете заключается все. Есть проза — изнурительный труд и ритуалы кочевой жизни, есть изматывающая борьба за существование. Есть поэзия — моменты безграничного счастья и пронзительного осознания красоты мира, рождаемого в муках, крови и слезах. Есть сознательное невмешательство автора в ход экранных событий. Что это, как не высшее проявление любви к запредельно далекому от нас уголку мира, в экстремальных условиях которого жизнь только и обретает ценность! Силой мощного эпизода экзотический край преобразился в территорию любви, а этнографический симулякр — в фильм, достойный уважительного звания «искусство кино».

ОЛЬГА ЗИБОРОВА

Герой не нашего времени

Следует признать, что «Адмиралъ» Андрея Кравчука к зрителям немного опоздал. Ленту начали снимать, когда в стране доминировала однозначно негативная критика большевистского переворота 1917 года. Но политические изменения внесли в оценочную моду курс на объективность, и теперь все явственнее можно расслышать мнение о том, что если бы при царе все было в полном ажуре, то никто бы Октябрьскую революцию не затевал. Эта простая мысль, прежде вызывавшая бурное негодование, начала обретать признание, поскольку семнадцатилетнее житье «без государства» стало утомлять даже тех, кого вполне устраивал розово-голубой свет телевизионного пространства. И общественное мнение, с робкой надеждой взглянув на забрезжившие в перспективе изменения, начало перестраиваться на иную волну.

«Адмиралъ»

Авторы сценария **Владимир Валуцкий** *при участии* **Зои Кудря**
Режиссер **Андрей Кравчук**
Операторы **Игорь Гринякин, Алексей Родионов**
Художники **Александр Загоскин, Мария Турская**
Композиторы **Руслан Муратов, Глеб Матвейчук**
Звукорежиссер **Владимир Литровник**
В ролях: **Константин Хабенский, Сергей Безруков, Анна Ковальчук, Николай Бурляев, Егор Бероев, Елизавета Боярская, Ришар Боринже, Виктор Вержбицкий, Федор Бондарчук, Владислав Ветров**
Первый канал, «Дирекция кино», студия «Даго-фильм» при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2008

Последнее десятилетие XX века сменило традиционную для советского периода парадигму восприятия ценностей на прямо противоположную. Царь и церковь, получив моральную реабилитацию, вознеслись на невероятные высоты, свергнув оттуда советских вождей. Уже сам факт присутствия (восстановленных) на вершине Олимпа государя и церкви вроде как становился для страны пропуском в прекрасное будущее, не случись кровавого революционного переворота 17-го года. В этих рассуждениях куда-то за ширму уходили события Февральской революции, которая, в общем, тоже, как и эпоха Николая II, оставляла мало шансов на построение российского рая.

Однако новой ценностной модели хватило ненадолго. Теперь уже стало не стыдно говорить, что не все в истории революции было однозначно просто и что были причины, ее

обусловившие. И противопоставление кроваво-красного безупречно белому, рокировка белого и черного стала выглядеть примитивной. А потому в свете сегодняшнего дня «Адмиралъ», не успев выйти «в люди», выглядит морально устаревшим. Понятно, дело не в реальном Колчаке как таковом. Просто идеальный герой из этой ленты, похоже, уже не герой нашего времени.

Фильм, снятый по сценарию Владимира Валуцкого при участии Зои Кудря, неторопливо перечисляет биографические события из жизни адмирала Колчака, но эмоционально зрителя не задевает. Изначальный посыл, что Колчак — герой уже только потому, что он воевал не на стороне большевиков, а «за царя и отечество» (тут надо отметить, что буржуазную революцию, свергнувшую царя, он все же принял), несколько лет назад был бы вполне актуален. Но теперь эта концепция слабовата для фильма и не цепляет за живое: она просто-напросто несовременна. Мало сказать, что ей не хватает нюанса непредвзятости; в ней нет главного стержня — драмы Колчака, офицера и гражданина, до 1917 года честно выполнявшего свой долг перед родиной, но в силу исторического времени попавшего в жернова событий, поставивших его перед фатальным выбором.

И в самом деле, столь неординарная судьба выпадает человеку не часто. Историки отмечают, что не случись революция, Александр Васильевич, несомненно, стал бы гордостью России как полярный исследователь, ученый, флотоводец. Современники считали его необычайно способным, знающим и талантливым офицером, высокообразованным человеком. Он выдвигал смелые научные гипотезы, участвовал в морских экспедициях, его признавали выдающимся исследователем Севера и прозвали Колчаком Полярным. О его смелости ходили легенды. О ней знали и враги отчества: известно, что когда во время русско-японской войны раненый Колчак попал в плен, японское командование, уважая его храбрость и талант, позволило ему оставить при себе оружие.

Он, однозначно, не был человеком с пассивной жизненной позицией. Считал делом чести организовать экспедицию по розыску пропавших на Севере исследователей. Прекрасно разбираясь в минном деле, организовывал оборону российских городов, блокировал военные базы противника. Он был талантливым офицером с удавшейся карьерой: военно-морской эксперт в Государственной думе, автор программ по восстановлению отечественного военно-морского флота после русско-японской войны, признанный и действующий военный стратег, затем командующий Черноморским флотом, кавалер многих государственных наград. В свои 43 года (в 1917 году) ему было что терять.

Поэтому сведение всех сложностей этой нетривиальной биографии к показанной в «Адмирале» банальной love story, представляется подходом крайне недостаточным, неглубоким и чрезвычайно однобоким. Рамки поверхностной мелодрамы слишком тесны для столь масштабной личности, тут явно не хватает трудных решений, которые, несомненно, ему приходилось принимать: образу главного героя не хватает трагизма.

Тогда еще никто не знал, во что выльются результаты Октябрьской революции, и многие ее защитники тоже любили свою страну и были искренни в поисках лучшей жизни. Другие выбирали путь изгнания, не желая бороться с собственным народом. Колчак не обладал патентом на идеальный вариант любви к родине, он просто имел свою точку зрения на события. Происходившие в стране изменения не совпали с его мировоззрением, и свой долг он видел в том, чтобы не изменять себе, своим понятиям о чести и обязанностях гражданина. Его выбор, несомненно, был сознательным, а действия на посту Верховного правителя России вполне соответствовали занимаемой им должности. Отсюда спорность фильмовых оценок: идеальным и столь романтичным героем он не мог быть по определению: шум вокруг красного террора при скромном умалчивании о терроре белом отдает фальшивыми нотами: война есть война, тем более гражданская.

Драматизм личной судьбы Колчака в том, что обстоятельства оказались сильнее его. И это — извечная человеческая драма, актуальная во все времена. По законам драматургии на нее должна была наслоиться драма любовная, обострявшая для него проблему выбора. Но от экранного романа Колчака с Анной Тимиревой (Елизавета Боярская) драматизмом не веет, а простое перечисление событий при отсутствии напряженной сюжетной интриги не вызывает ни сочувствия, ни сострадания.

Чувства персонажей без глубины, независимо от качества актерской игры. Несмотря на харизматичность Константина Хабенского (который, кста-

«Адмиралъ»

ти, по мере предоставленных ему сценарных возможностей, старается играть драму героя), он не может компенсировать основной недостаток картины — ее поверхностность. В фильме, при желании и без всяких для него последствий, можно поменять все. Это как раз тот случай, когда замена любого кирпича не повлияет на внешний вид здания.

Однако, несмотря на моральный анахронизм, лента встретила в отзывчивой публике вполне теплый прием. Рекламные ролики, два месяца приглашавшие зрителей в кинозалы, сумели создать очереди в кинотеатрах и снискали фильму аплодисменты в финале. Скорее всего, успех обеспечили актерские имена: трио Хабенский — Боярская — Безруков, перекочевавшее сюда из предыдущего проекта Первого канала («Ирония судьбы. Продолжение»). Сыграл свою роль и ряд знаковых заимствований из американского кино: к примеру, в головном уборе медички начала XX века Елизавета откровенно напоминает Скарлетт Йоханссон в роли Девушки с жемчужной сережкой, а сам фильм, в общем-то, выглядит традиционной голливудской новеллой о любви на российском историческом фоне. При этом масштаб личности вынужденно контрастирует с рамками жанра, вследствие чего извечное русское желание докопаться до истины терпит явное фиаско.

Ставка на аттракционность, которая сама по себе не помешала бы фильму, но только в качестве одной из составляющих цельной картины, выдвинута в «Адмирале» на первый план. Однако она заключается не в размахе батальных сцен, где схематичность морских сражений выражена в почти условном противостоянии российского миноносца и немецкой эскадры (последняя, в общем-то, тоже состоит из одного корабля, но иногда подтягивает еще пару как будто бы нарисованных карандашом фрегатов — мультипликационный

эффект туманных кораблей-призраков). Аттракционность — в странных и довольно сомнительных по своему смыслу эпизодах, в таких, как ампутация ноги генералу Каппелю. Откровенная глупость в поведении генерала — отказ от смены мокрой обуви, приведший к последующему обморожению конечностей, — стоила ему здоровья. В его случае такой поступок не был вызван ни героическим желанием разделить судьбу с измученным долгими переходами войском, ни какими-то иными разумными мотивациями. Был просто каприз. Потому сочувствия это мнимое геройство не вызывает, а ампутация без анестезии воспринимается всего лишь как жестокий аттракцион.

А на контрасте с войной — мирная жизнь. Пара ярких монтажных переходов «из войны в мир» выделяются в довольно неудачном оформлении всей картины с весьма скромными интерьерами и отнюдь не отменными по качеству костюмами. Бальные платья массовки как будто взяты напрокат из архивных реквизитов «Войны и мира» Сергея Бондарчука («Адмиралъ» настойчиво рисует тематическую параллель с этой лентой), но не подогнаны по фигурам, а тогда в моде, как известно, были не столь субтильные барышни, как сейчас.

Следует отметить еще один характерный нюанс. Русская православная церковь считает Колчака непричастным к свержению Николая II, в отличие, например, от генералов Корнилова или Алексеева, в которых она, напротив, видит виновников отречения государя от престола и его ареста в феврале 1917-го. Похоже, этим можно объяснить такое обилие религиозных знаков в светском фильме-биографии. К примеру, общая молитва команды помогла кораблю Колчака пройти невредимым через минное заграждение. При этом нельзя не заметить чистую аттракционность этого момента: такой специалист по минному делу, каким считают Колчака, никак не мог установить эти самые мины у себя в тылу, чтобы потом, уповая на Господа, испытывать на себе эффективность собственного военного творчества. Колчак представляется все же довольно практичным человеком, а такого рода «храбрость» уже граничит со слабоумием. Однако помимо этого «минного променада» в фильме много других указателей, свидетельствующих о крайне трепетном отношении его создателей к церковному благоволению. Царь Николай благословляет Колчака на командование Черноморским флотом, вручая ему икону; затем зритель наблюдает перманентные службы в храмах, отпевания погибших, благословения на сражения, постоянно крестящихся в кадре персонажей, молитву как фон и наконец полынью в виде креста и финальный аккорд — позу сброшенного в ее ледяную воду тела Колчака. В отличие от сохраняющих веру белых, их противники уже к 1922 году все поголовно безбожники, не упускающие случая над церковью надругаться.

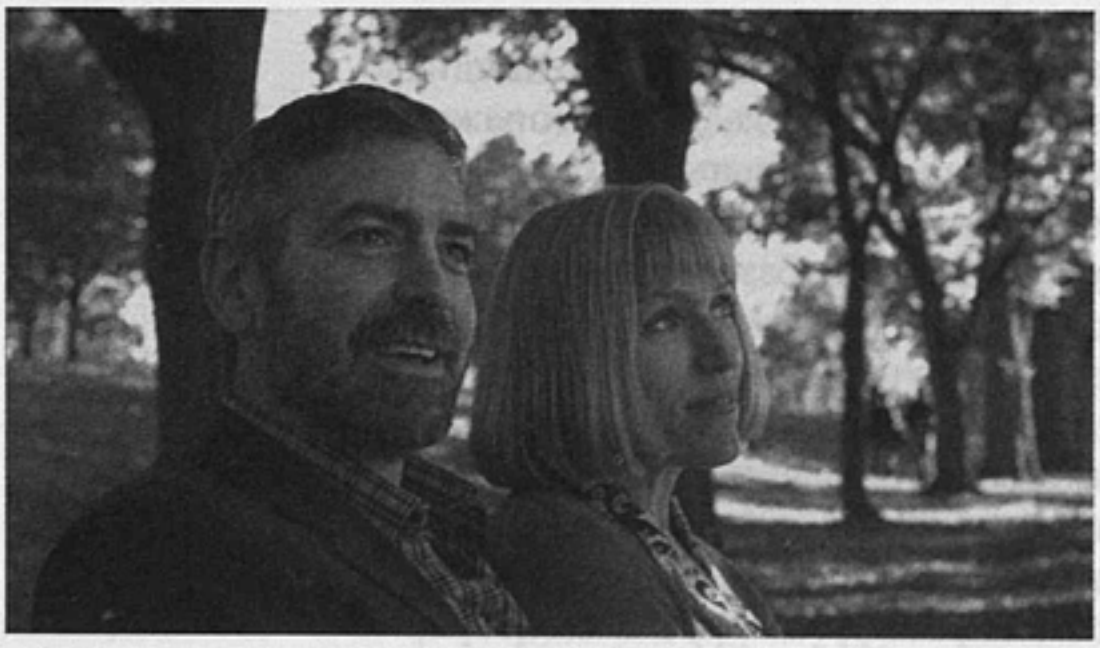
За флером натужной романтизации объемную и неоднозначную русскую историческую фигуру в Колчаке разглядеть не удается; его картинный призрак тает, не успев пережить финальные титры. Не удалась и попытка художественными способами компенсировать нежелание властей реабилитировать Александра Васильевича Колчака юридически (на чем, кстати, настаивает и православная церковь). Можно замолчать, к примеру, цифру в 25 тысяч расстрелянных колчаковцами после взятия Екатеринбурга, но просто переменить знаки в отношении к этой сложной персоне, возвести в ранг национального героя-мученика недавний символ беззакония и жестокости вряд ли стоило труда. Как писал в письме к Анне Тимиревой Колчак: «Одного приказания играть симфонии Бетховена иногда бывает недостаточно, чтобы их играли хорошо».

НИНА ЦЫРКУН

Секс, ложь и мемуары

Очередной, тринадцатый, фильм братьев Коэн «После прочтения сжечь», открывавший Венецианский кинофестиваль, — жанровый гибрид эксцентрической комедии, фарса и шпионского триллера. Кажется невероятным, что она сошла с конвейера плодовитых авторов после мрачного гротеска «Старикам здесь не место». Но братья любят бросать зрителя из огня да в полымя — из комедии в жесткую драму и обратно, каждый раз внутри конкретного фильма стирая грани между добром и злом или доводя их вечное противостояние до абсурда, заставляя смеяться над ужасным и приходить в ужас от комического гротеска.

Новая история, по словам шутников-создателей, — заключительная часть истории про идиотов. «О, где же ты, брат?», «Невыносимая жестокость» и вот — «После прочтения сжечь». Если коротко суммировать смысл этого последнего фильма, то можно сказать так: все туфта. Действие происходит в трех пластах: в вашингтонской «конторе» ЦРУ, в клубе фитнеса «Здоровяки» и на уровне семейно- и внесемейно-сексуальных отношений. По ходу дела довольно быстро выясняется, что цэрэушники не способны распутать самую простую загадку даже в своем хозяйстве, тренеры по фитнесу ради достижения идеальной формы должны обращаться к услугам пластического хирурга, жены тайком готовятся к разводу, а мужья изменяют им просто так, для разнообразия ощущений. Все утратило свой истинный смысл, все превратилось в чисто виртуальную игру ради самой игры, и каждый на своем месте сделался какой-то дурацкой пешкой, которую двигают случайные и зачастую тоже дурацкие обстоятельства, апофеозом чего выступа-



«После прочтения сжечь» ***(Burn After Reading)***
Авторы сценария, режиссеры **Джоэл Коэн, Этан Коэн**
Оператор **Эммануэль Лубески**
Художник **Джесс Гончор**
Композитор **Картер Бурвелл**
Звукорежиссер **Крейг Бёрки**
В ролях: **Джон Малкович, Джордж Клуни, Брэд Питт, Фрэнсис Макдорманд, Тилда Суинтон, Ричард Дженкинс и другие**
Mike Zoss Productions, Relativity Media, Studio Canal, Working Title Films
США
2008

ет Интернет, наобум сводящий персонажей. А пешки, как известно, и гибнут пачками, так что судьба всех этих «идиотов» предрешена: кто смертью не умрет, тот по крайней мере многого лишится.

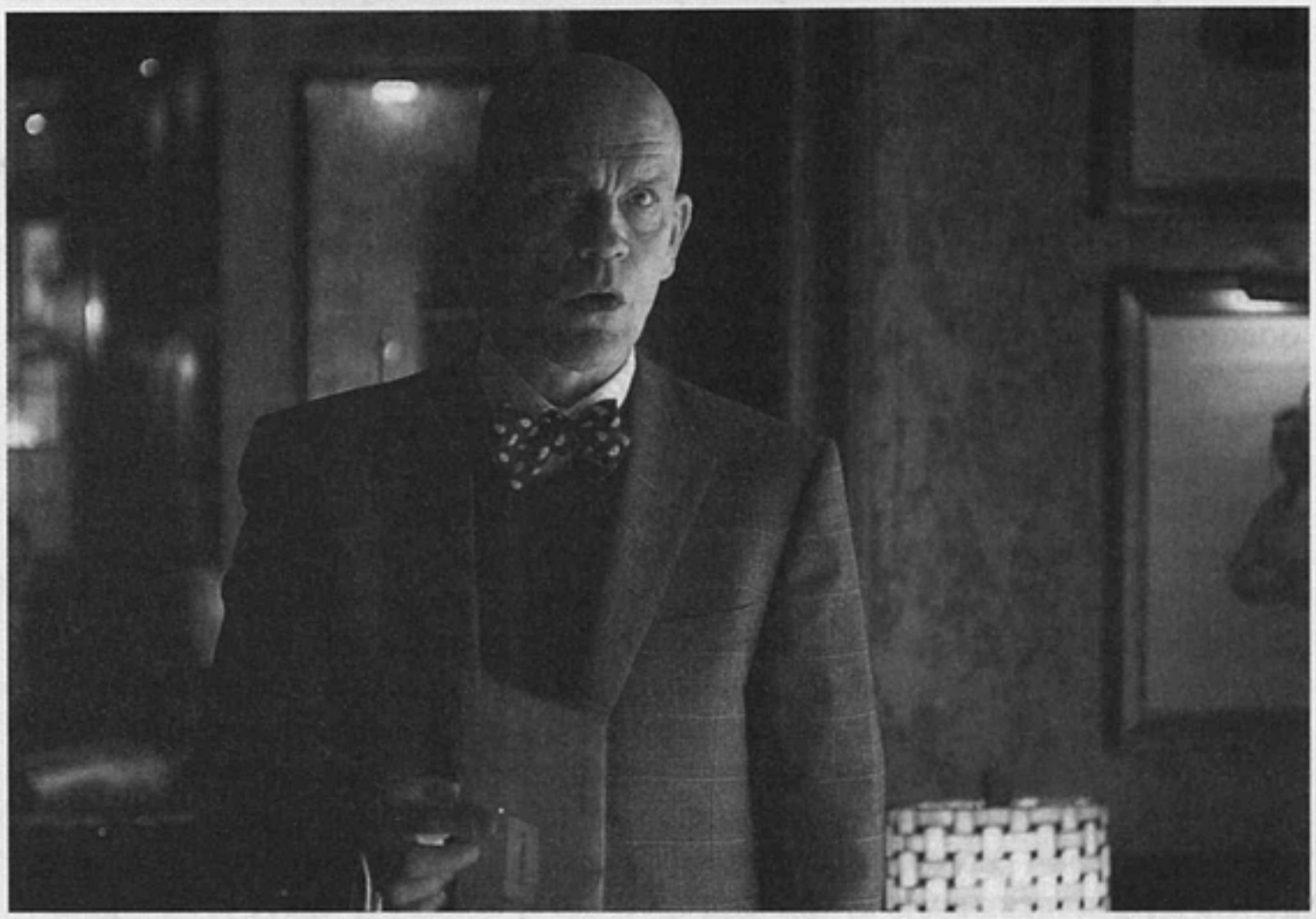
Предмет, из-за которого разгорелся сыр-бор, — недописанные «разоблачительные» мемуары изгнанного с работы за пьянство спецагента Осборна Кокса (Джон Малкович), решившего отомстить своему начальству, а заодно и подзаработать. Однако его писания — это на самом деле чистый пустяк, потому что доступ к секретности у агента Кокса был ничтожным, стало быть, и его опус оказывается никому не нужен. Так что мемуары Кокса — чистой воды хичкоковский макгаффин.

Каждый из актеров (а ансамбль тут изумительный: Фрэнсис Макдорманд, Джордж Клуни, Брэд Питт, Джон Малкович, Тилда Суинтон), не щадя имидж, играет пародию на свое амплуа, доводя рисунки ролей своих кретинов до гомерически смешных персонажей. Макдорманд, она же Линда Литцке, стареющая сотрудница фитнес-центра, обнаружившая вместе со своим коллегой диск с мемуарами Кокса и пытающаяся всучить их службе безопасности российского посольства, пародирует себя в образе беременной женщины-полицейской из «Фарго». Если там у нее был слабый пунктик — беременность, затрудняющая оперативную работу, то теперь ее враг — возраст, с которым не справиться самыми изнурительными упражнениями, а потому она обращается за помощью к пластическому хирургу, услуги которого очень дороги, вследствие чего Линда и решила продать найденный ею «национальный секрет» русским. Джордж Клуни, игравший в двух «идиотских» комедиях Коэнов, переидиотил самого себя в роли сексуально озабоченного плейбоя Гарри Пфаррера, изобретающего у себя в подвале секс-машину. Брэд Питт в роли Чада Фелдхеймера, скорее всего, изображает доведенный до абсурда собственный имидж главного персонажа светской хроники, эдакого одержимого тренингом повесы с прыгающей походкой и прической только что от куафера — парня вроде Дэвида Бэкхема. Джон Малкович с голым черепом и пристрастием к выпивке, герой которого воображает себя страшно засекреченным и важным, отсылает к веренице своих образов мизантропов.

Как известно, смешнее всего зрителю делается тогда, когда актеры играют со всей возможной серьезностью. Здесь все абсолютно серьезны, а более всего — сотрудники посольства России, эти дымящие сигаретами хмурые толстяки с медвежьей грацией, сидящие под портретом Путина (между прочим, за безопасность взялся отвечать атташе по культуре), и цэрэушники, для которых важнейшее доказательство функциональной пригодности — внешняя лояльность и корректность подчиненных (на чем и прокололся бедняга Кокс). Американцы и их русские визави носят какие-то несуразные имена, например, господин Крапоткин, которого Линда Литцке упорно называет Крапкиным. (Жаль, что эту шутку оценить можем только мы.)

Шпионаж с его флером таинственности и невероятных интриг всегда был неиссякаемым кладезем киноисторий. В этом фильме Коэнов он выступает в своей основной ипостаси — становится стержнем сюжета для выявления бессмысленных, фиктивных сущностей, потому что сам по себе является стратегией производства фантомов. (Самым удачным макгаффином Хичкок считал государственную тайну, бывшую для него абсолютно пустой штукой.) Профессиональный шпион по определению должен быть незаметен, невидим, иначе вызовет ненужное подозрение. Лучший способ снять подозрение — нарочно вести себя так, чтобы его вызвать или подтвердить. Чрезмерная демонстрация, театрализация некоего качества служат масками сокрытия более эффективно, нежели попытка уйти в тень, которая сама по себе подозрительна. Отсюда и избыточная эксцентричность персонажей. Так Осборн Кокс — классический, если не сказать стереотипный литературно-кинематографический «агент агентыч» с его пристрастием к алкоголю и несложившейся личной жизнью: взять хотя бы «Идентификацию Борна» или все фильмы про Джеймса Бонда. Шпионаж сеет вокруг себя фантомы как залог

своего существования, поэтому и рядом с Коксом множатся фигуры, которые саморазоблачаются именно в том статусе, который должен быть законспирированным, невидимым постороннему глазу. Так Линда, желающая выглядеть молодой и безупречной, что необходимо ей для общения с клиентами, обнажается перед доктором, который тщательно исследует сокровенные части ее тела, выявляя недостатки, требующие коррекции. Интимная, сексуальная жизнь манифестируется не только в организации свиданий через Интернет, но и в самой агрессивно-визуальной форме — в качестве механического фаллоимитатора, который тайно сконструировал Гарри Пфаррер. А сам Гарри, нанятый ЦРУ, чтобы разрулить ситуацию, то есть убрать лишних участников спонтанно завязавшейся игры, как символический носитель мужской власти демонстративно дублирует (и тем самым кодирует) эту свою сущность генитальным гештальтом охотника за сексуальными удовольствиями.



«После прочтения сжечь»

Поглощенные своей призрачной, фантомной жизнью, персонажи, увы, слепы к реальному, действительному. Линда, лихорадочно ищущая секс-партнеров в Интернете, не замечает искренней и преданной любви своего начальника Теда Треффона (Ричард Дженкинс). Гарри, который тоже в поисках утоления сексуального аппетита рыщет в Сети, проглядел тот факт, что его супруга собирает на него компромат, чтобы, заручившись им, как можно удачнее обстряпать бракоразводный процесс. И все это, как и многое прочее, должно вроде бы вызывать жалость к этим людям, всяк на свой манер переживающим кризис среднего возраста. Но к жалости примешивается и толика ужаса: слишком уж очевидно несчастья тупых неудачников резонируют с кризисом иного масштаба, о котором по сути дела и говорят Коэны, рассказывая не просто частную историю, а историю Вашингтонскую, то есть столичную, повсеместно творимую, которую ведь они и им подобные и творят. А кто же еще?

ИННА КУШНАРЕВА

Пересчет утопленников

Главный американский канал по производству телесериалов HBO выпустил двухчасовой телефильм «Пересчет» (Recount), посвященный пересчету голосов в штате Флорида во время президентских выборов 2000 года. Разрыв в голосах, поданных за Буша и Гора, во Флориде, штате, на тот момент решавшем исход избирательной кампании, оказался минимальным. В дальнейшем на разрешение щекотливой ситуации потребовались 36 дней и специальное решение Верховного суда США. Считается, что Буш выиграл по голосам выборщиков (electoral vote), хотя больше голосов избирателей (popular vote) набрал Гор. Позднее всю серьезность этого политического скандала, впрочем, заслонили трагические события 11 сентября 2001 года, однако тем интереснее было вернуться к этой истории накануне грядущих американских выборов.

Как и положено продукту компании HBO, «Пересчет» — тщательная реконструкция с эффектной драматургией, неотступно держащая зрителя в напряжении, несмотря на заранее известный финал. Хотя фильм и не лишен нюансировки в изображении политических противников, он, однако, не оставляет сомнений в ангажированности авторов в пользу демократов и избирательного штаба Альберта Гора. С самого начала проведено четкое разделение на «наших» и «ненаших». Бывший госсекретарь Уоррен Кристофер (Джон Хёрт) на первом же совещании штаба Гора изъявляет твердое намерение бороться исключительно легальными методами. Произнеся знаменательную тираду: «Мир смотрит на нас. Теоретически мы — последняя великая демократия. Если мы не можем решить это методами, достойными того поста,

«Пересчет» ***(Recount)***
Автор сценария **Дэнни Стронг**
Режиссер **Джей Роуч**
Оператор **Джим Дено**
Художник **Патти Подеста**
Композитор **Дейв Грасин**
В ролях: **Кевин Спейси, Боб Балабан, Джон Хёрт, Том Уилкинсон, Лора Дерн**
Everyman Pictures, HBO Films, Mirage Entertainment, Spring Creek Productions, Trigger Street Productions
США
2008

за который мы боремся, какие надежды мы подаем странам, стремящимся разделять наши ценности?» В это время в лагере Буша-младшего Джеймс Бейкер (Том Уилкинсон) квалифицирует происходящее как «уличную драку за президентство — и ничего политического». С поправками на специфическое устройство американской избирательной машины фильм в любом случае представляет, несомненно, практический интерес как пособие по поствыборным технологиям.

Показательна эволюция, претерпеваемая командой демократов. В начале фильма республиканцы саркастически замечают, что Гор хотел бы пересчета не всех голосов, но только тех, что поданы за него. Однако главный герой фильма советник Гора Рон Клейн (Кевин Спейси), признавая, что не питает иллюзий насчет своего патрона, постепенно приходит к максиме, что «каждый голос каждого избирателя заслуживает того, чтобы быть подсчитанным». Посыл фильма — настойчивое желание, невзирая на последствия, докопаться до истины: кто же все-таки выиграл. Вроде бы само это требование отсылает к базовым принципам «демократического включения». Но подобный максимализм изначально оказывается ограничен. Пересчет проводится не во всем штате, а только в двух графствах и по разным стандартам.

По ходу действия обнаруживаются побочные сюжеты, связанные с нарушениями в ходе избирательного процесса. Существуют, например, сфальсифицированные избирательные стоп-листы, позволяющие не допускать к «избирательным урнам» граждан, чья фамилия сходна по звучанию с фамилиями осужденных за те или иные правонарушения и, соответственно, пораженных в избирательных правах. Подобная практика позволила отстранить от участия в выборах до двадцати тысяч полноправных избирателей, половина из которых — афроамериканцы. Кевин Спейси делает драматическое лицо, но интрига не получает развития: тут бы как следует подсчитать поданные голоса, уж не до голосов отчужденных.

Специфика американской машинерии для голосования (машинерии в буквальном, механическом смысле), подробно показанной в фильме, привела к появлению большого количества испорченных бюллетеней. Избиратель часто или «недоголосовывал» (undervote), то есть машина не засчитала не до конца пробитый бюллетень, сочтя его пустым, или же, наоборот, «переголосовывал» (overvote): от чрезмерного гражданского рвения он мог одновременно пробить бюллетень и поставить пресловутую галочку или же пробить за несколько кандидатов сразу. Избирательный бюллетень здесь похож на старомодную перфокарту. Машинная перфокарта должна служить точной репрезентацией избирателя. Демократическая процедура встраивается в уже давно проблематизированную систему отношений человека и машины. Избирательное намерение может быть выражено только в предлагаемой системой форме. Но сама эта форма, эта символическая система кастрирует избирательное намерение. Оно неизбежно искажается, проходя через систему коммуникации. Введение инстанции пересчета голосов исходит из понимания голосования как некоего решения. Предполагается, что избиратель действует в соответствии со своими предпочтениями, которые являются предметом изучения предвыборной социологии. Но возникает закономерный вопрос: зачем нужны выборы, если преференции уже заранее измерены и подсчитаны? Выборы в таком случае превращаются во всего лишь формальную легитимацию. В 2001-м проблематизация результатов голосования началась, когда выяснилось, что они разительно не совпадают с результатами экзит-поллов. Главный герой фильма, Клейн, в свое время вылетевший из администрации Гора, как раз работает в крупном агентстве, проводящем экзит-поллы.

Возникают точки расхождения между реальным голосом, его репрезентацией и фундирующим этот голос намерением. Что определяет процедура пересчета — намерение избирателя или же реальный голос? «Иметь предпочтения» — совсем не то же самое, что «голосовать «за» или «отдать голос». Если

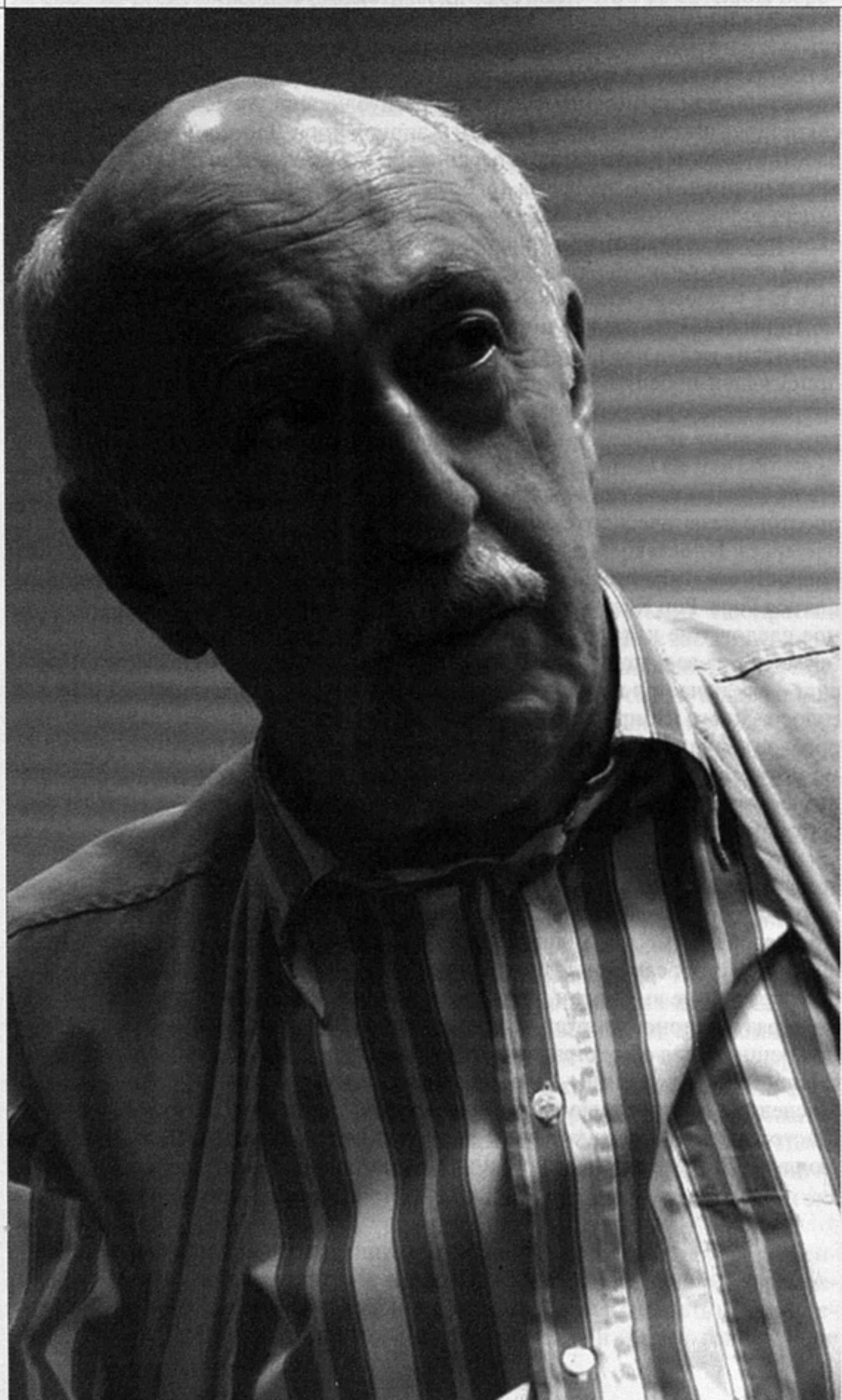
предпочтение отдается именно предпочтению, то избиратель может «ошибиться», отдав «не тот» голос. Стремление дойти до некоторого атомарного состояния голоса, до «протокольного голоса», который либо не попадает в машинную систему, либо затерялся внутри нее, указывает на неразличимость собственного политического действия и просто преференции. Исключается момент выбора. Голоса оказываются затерянными внутри избирателя точно так же, как и внутри самой избирательной машины. И пересчет должен их отыскать — высказаться за не сумевшего высказаться избирателя.

Избирательный инструмент далек от прецизионности. Сколько ни запускай машинный пересчет, результаты всякий раз другие. Против машин могут выступить люди, способные выработать интерпретацию недостаточно четко проявленного избирательного намерения. Но прения в избирательных комиссиях при ручном пересчете дают республиканцам и подыгрывающей им секретарю штата Флорида Кэтрин Хэррис (Лора Дерн, лучшая актерская работа в фильме) возможность бесконечно затягивать процесс, срывая жесткие дедлайны. В то же время требования демократов становятся все более гипертрофированно «демократическими»: «Право на участие в демократическом процессе важнее, чем способность гражданина следовать инструкциям».

В систему изначально заложена погрешность — невозможность подсчитать все голоса до единого. В дополнение к тому, что показано в фильме, можно вспомнить следующий казус. Подсчеты, проведенные по заказу американских медиа после вступления Джорджа Буша в должность, четыре раза присуждали победу Бушу и пять — Гору. При этом утверждается, что при системе подсчета, предлагавшейся командой Буша, победил бы Гор и, наоборот, стандарт, предложенный командой Гора, позволил бы засчитать победу Бушу. В ответ на вопрос героя Кевина Спейси, кто же на самом деле выиграл эти выборы, можно сказать, что победа в выборах — не результат, казалось бы, простого механического суммирования голосов, но плод политического компромисса. В последнем сыграли свою роль и упорство Буша, и беспринципная ловкость его избирательной команды, и уступчивость слишком быстро сдавшегося Гора. Рон Клейн требует исполнения (мертвой) буквы закона, буквальное следование которому оказывается невозможным. Вывод, к которому, несмотря на весь политический максимализм и идеализм, подводит «Пересчет», заключается в том, что гипердемократическое требование учитывать голос каждого избирателя — для системы недостижимая зона реального, пороговое значение, за которым, как представляется истеблишменту, в социуме могут начаться хаос и дестабилизация. Или «непоправимый ущерб», как это формулируется в решении Верховного суда США, поставившего точку в этой истории.

То есть «непоправимый ущерб» наносится самой поправкой, пересчетом как стремлением исправить ситуацию, привести ее к более верифицированному состоянию. Дело даже не в том, что «пересчет с точностью до одного» способен отменить условный консенсус элит (Буш — Гор), а в том, что он еще и отменяет сам момент политического «решения». Противоречие в том, что пересчет не выходит к сфере подлинности, где произошло голосование, а как раз экстериоризирует ее, представляет ее в качестве чего-то совершенно внешнего для общества, того «другого места», «другой сцены», где осуществляются его решения — как будто уже помимо общества и против него. Последние планы фильма: сданные в архив, вытесненные в политическое и историческое бессознательное коробки с теперь уже никому не нужными бюллетенями выглядят мрачно и угрожающе.

И М Е Н А



Отар Иоселиани

НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА

Волшебная феерия

ФИЛЬМЫ ОТАРА ИОСЕЛИАНИ В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО 60-х

В лентах последних лет Отар Иоселиани заставляет усомниться в самом понятии «национальные границы», когда речь идет об искусстве. В его произведениях, снятых на рубеже XX—XXI веков, так тонко смешаны этнические краски и так тесно переплетены свойства культур, что зритель выходит из зала с убеждением: рассказу о современном мире лучше всего подходит жанр притчи. Кто эти французы, пирующие в родовом замке, фланирующие по набережным Сены, весело бездельничающие в альпийской деревушке? Нам не нужно ничего перекраивать, чтобы легко примерить их жизнь на себя, даже если она ох как отличается от нашей; просто потому, что их жесты, чувства и поступки высвечены любознательным авторским отношением и доверием к зрителю.

Анализ универсального, всеобщего всегда входил в круг проблематики автора фильма «Жил певчий дрозд» (1971) — в той же степени, что и защита ценностей традиционной культуры. Гия Агладзе — ударник симфонического оркестра тбилисского театра — мог быть уроженцем Москвы, Парижа или какого-нибудь другого города. Но звучание картины складывалось из «культурного фона» действия — фактуры тбилисской жизни. В воздухе другого города, без той домашней атмосферы и природного аристократизма, «дрозд» пел бы так же беззаботно, но другую мелодию.

Отар Иоселиани утверждал в одном из интервью, что «не существует ни грузинского, ни французского, ни русского кинематографа, а существует кино как способ выражения личности, которая хочет поделиться своим опытом». Он подразумевал, что национальные границы в мировом кино так же условны, как границы государственные. Кино ограничено только одним — личностью режиссера (цензура, продюсеры, условия кинопроизводства — внешние факторы, «взывающие» к сопротивлению). Живи Иоселиани во Франции второй половины 50-х годов, он вполне мог бы оказаться одним из теоретиков авторского кино — снять пару фильмов, подтверждающих критическую теорию на практике, и оторваться от компании «новой волны», чтобы не дать повода причислить себя к какой-либо школе или направлению. Раньше других уйти в сторону — не от высоких требований, которые предъявляли критики Cahiers du cinéma к современному кино, — от группы. Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Жак Риветт, Луи Малль, Эрик Ромер сочиняли свои фильмы как роман, отвечая за каждую черточку в рисунке кадра. Призыв делать честное кино, держать ответ перед зрителем за свой фильм, как писатель — за собственную книгу, пронесся по всей послевоенной Европе. В Советском Союзе на рубеже 50—60-х годов в кино происходят такие же внутренние сдвиги, связанные с приходом новой политической эпохи.

В этот момент вступает в профессию новое поколение, которое на Западе назовут «советской новой волной», а на родине — кинематографом оттепели. Определение кино как «способа выражения личности» и нежелание классифицировать искусство по национальному признаку вышли из опыта поколения людей, более всего ценящих художественную независимость и свободу. Они воспитывали в себе острое чувство причастности к мировой культуре, видели в кинематографе прежде всего язык, элементы которого нужно изучать и развивать. И оказывались в этом очень похожими на тех, кто «жил» в залах парижской Синематеки в начале 50-х. И первые, и вторые нередко попадали под очарование одних и тех же старых историй, выбирали себе в собеседники одних и тех же режиссеров. Творчество Иоселиани пронизано ностальгией по «Аталанте» (1934) Виго; знак этой признательности можно найти в его «Охоте на бабочек» (1992), где в одном из кадров на первом плане разворачивается баржа, на борту которой написано «Аталанта». Другая баржа, прямо отсылающая нас к тому же шедевру, медленно ползла по реке в фильме Геннадия Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» (1967). Парафразы из ленты Виго «Ноль за поведение» (1933) включены и в ткань дебютной, самой исповедальной картины Франсуа Трюффо — «400 ударов» (1958).

Первые короткометражки «новой волны»

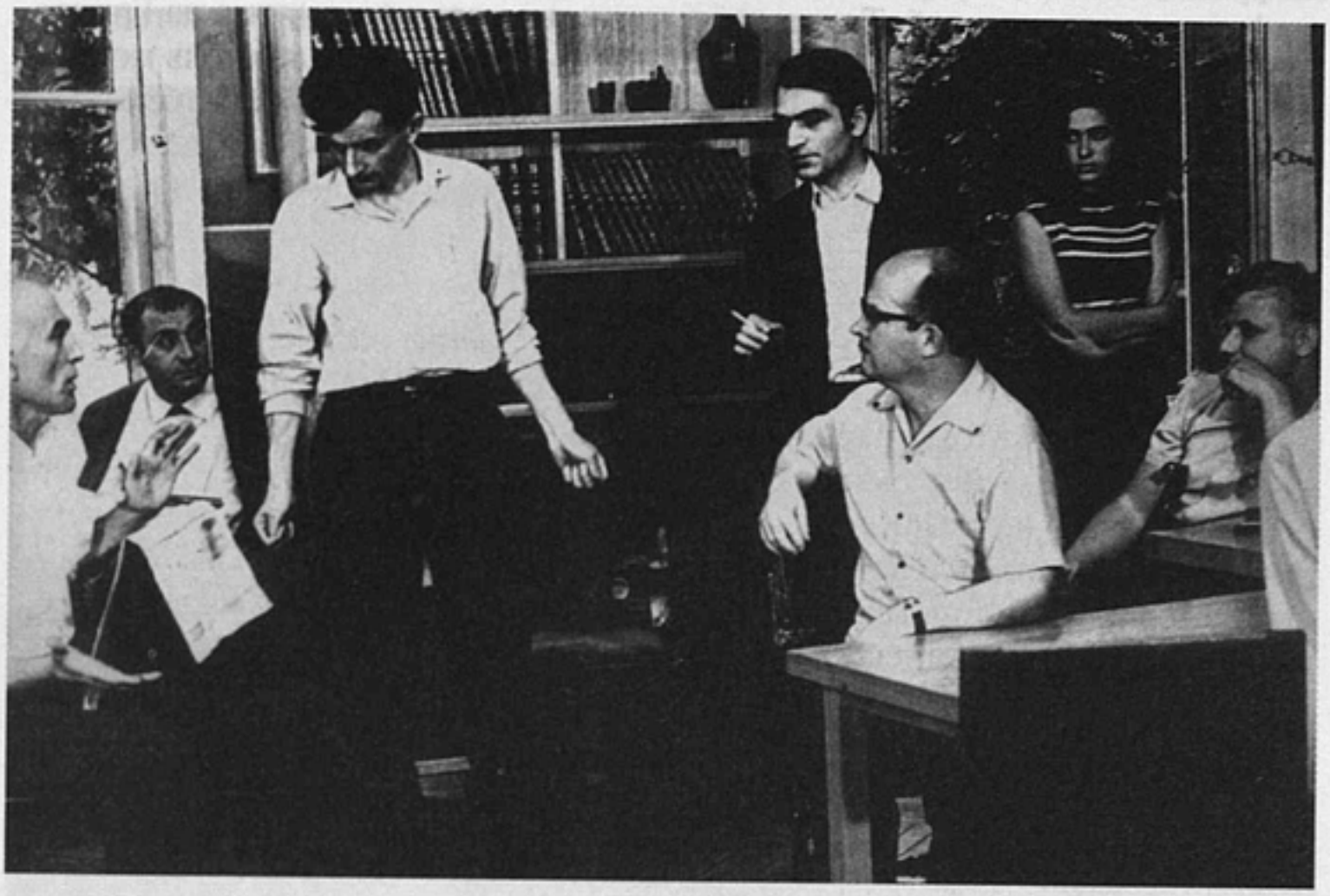
Дыхание «новой волны» — это дыхание человека бегущего, скользящего, снующего по улице с кинокамерой. Жизнь на ходу со всеми сопутствующими обстоятельствами — мимолетностью впечатлений, случайностью встреч, импровизационностью диалогов. Чтобы как можно острее передать это мироощущение, дебютантам Жан-Люку Годару и Франсуа Трюффо потребовалась даже съемка с аэроплана, которую они используют в их первой общей короткометражной работе «История воды» (1958).

Движение камеры — главный выразительный элемент киноязыка французского и отечественного кино на рубеже 50—60-х годов. Изобретение легкой портативной камеры обозначило начало новой эры в кинематографе и подсказало режиссерам новую эстетику. Кроме того, ее «подпитывала» идея внутрикадрового монтажа — тезис теории Андре Базена о роли глубинной мизансцены. Идеальным объектом съемки, отвечающим возможностям обоих противоположных формальных принципов, оказался город. Можно сказать, что как раз город, а не те или иные технические новации, определил угол зрения кинематографа 60-х. Велимир Хлебников писал, что город — «это узловая точка, в которой сходятся лучи общей силы». Кинопоколениям «новой волны» и оттепели образ города помог обрести собственную художественную свободу, понять и выразить свою эпоху. Название знаменитого французского киноальманаха тех лет «Париж глазами...» — своего рода символ тех глубинных изменений, которые происходят в европейском киноязыке в этот период: перефразируя Жиля Делёза, можно говорить, что город показал, как «кинематограф ви́дения вытесняет действие».

В двенадцатиминутной «Истории воды» город — цель маршрута студентки, живущей в Иль-де-Франс, которой, несмотря на весеннее наводнение, нужно добраться до Парижа. Трюффо и Годар разрабатывают один из классических мотивов старой французской киношколы, но в их беспечно неприхотливом повествовании нет и намека на глобальность темы. Виды затопленной местности, снятые с аэроплана, показаны под гремящий аккомпанемент ударных; эти короткие документальные планы чередуются с сюжетом поисков дороги в Париж. Аэросъемка служит инструментом остранения, демонстрацией формального приема и одновременно знаком бегущего времени.

Смешивая черты физиологического очерка и лирического этюда, авторы прослеживают «путь воды» от Иль-де-Франс до Парижа: «Каждый февраль во Франции наводнение и приходится передвигаться вплавь», — объясняет ге-

роиня. В первых кадрах камера скользит по воде, подбираясь к фасаду одного из домов, — распахиваются ставни, и жители узнают, что их город затопила вода. В финальной сцене на первом плане мы видим девушку и молодого человека, стоящих возле набережной Сены, а в глубине — маленький силуэт Эйфелевой башни, окруженной со всех сторон водой. Волнение опоздать в университет сменилось радостью нового узнавания мира; оказывается,



«Жил певчий дрозд»

не только жители ее родного городка, но и все люди на время превратились в «людей воды».

Среди ранних короткометражек «новой волны» общая работа Трюффо и Годара, зафиксировавшая этап их творческой дружбы, который принес такие шедевры, как «400 ударов» и «На последнем дыхании», диагностировала: французские «рассерженные» не столько порывали с традицией, сколько видоизменяли ее. Даже если кинобиография Годара скорее опровергает эту гипотезу, то картины Трюффо ее подтверждают. В пластике «Истории воды» проступили черты нового романтизма французского кинематографа 60-х: любовь к открытым пространствам, интеллектуализм диалогов, тяга к стилизации, ассоциативный монтаж...

Действие «Истории воды» было построено в форме внутреннего монолога девушки, комментирующей свое путешествие. Иногда в рассказ вступал мужской голос, принадлежавший парню, с которым героиня знакомится по дороге. Такой метод повествования усиливал эффект репортажа: герои почти напрямую обращались к зрителю, давали понять, что они инсценируют события, которые с ними приключились. Здесь видны истоки индивидуального стиля «новой волны». Как это ни парадоксально, его особенности может раскрыть определение, которое даст собственному методу Отар Иоселиани в 1968 году после съемки «Листопада»: «Я хотел смонтировать все эти куски так, чтобы ощущалась ирония по отношению к действию, не к содержанию, а к самому себе — к методу рассказа своего кино, которое пытается выдать все, что происходит, за правду».

Конечно, «ирония по отношению к методу рассказа» — это жесткий концепт, режиссерская формула, напрямую не связанная с высказываниями мэтров французской «новой волны». Но рискну предположить, что художественная структура их произведений сочинялась с ощущением такого метода. Дистанция автора по отношению к действию, не к герою, а к методу повествования — характерная черта фильмов Годара, Трюффо, Шаброля... Характерно, что в чис-

том виде метод «ирония по отношению к действию» у Иоселиани сработает на французском материале — начиная с «Фаворитов луны» (1984). После «Охоты на бабочек» (1992) французские критики будут отмечать явное сходство стиля Иоселиани с творчеством Тати, искать эти параллели уже в самых ранних фильмах грузинского режиссера. В России заговорили о другом Иоселиани — изменившемся, изощренно эстетском, скептичном, глубоко вошедшем в русло французской культурной традиции. А просто кончился один период биографии и начался другой. Три полнометражные картины, снятые на Грузинской киностудии в конце 60-х — середине 70-х годов, оказали столь мощное влияние на умы современников, что биография их режиссера интересна уже сама по себе, даже если Иоселиани начал бы снимать коммерческое или «закрытое» лабораторное кино. К счастью, не произошло ни того, ни другого.

«Апрель»

Иоселиани не вошел в число авторов громких студенческих дебютов, которыми славилось начало 60-х, когда Тарковский снял «Каток и скрипку», Митта и Салтыков — «Мой друг, Колька», Кончаловский — «Мальчик и голубь». «Апрель» (1962) — дипломную работу Иоселиани, заканчивающего мастерскую Довженко во ВГИКе, руководство Грузинской киностудии объявило творчески несостоятельной и не разрешило принять к защите. Сегодня важны не столько причины, сколько тот факт, что появление первых полнометражных фильмов грузинского режиссера отодвинется на конец десятилетия. И, видимо, не случайно режиссер придет в художественное кино в эпоху с совершенно иным социальным климатом.

Диагональная панорама грузинских крыш в первом кадре «Апреля» чем-то напоминала фотографии предместий Парижа. Облупленные крыши прилепленных, как гнезда, друг к другу домов. Поэтический документализм, свойственный киностилю начала 60-х, постепенно перерастает в условность современной сказки. Ставни домов распахиваются, и жители выглядывают на улицу. В чистом утреннем воздухе звучат отдельные голоса старинных грузинских инструментов — играют старые музыканты, стоящие возле стен домов. Безлюдный город, как по мановению волшебной палочки, заселяется персонажами. Режиссер подчеркивает пустоту пространства, в которое вторгаются герои, как фигуры, выступающие вперед в шахматной игре. На городском перекрестке высокий парень в строительном комбинезоне встречается с девушкой, и их фигурки вскоре окружают появляющиеся отовсюду люди, которые таскают этажерки, стулья, диваны... Влюбленные прячутся в парадном и нигде не могут остаться наедине, ссорятся и неловко пытаются помириться, парень бегает по внутренним дворам города, чтобы каждый раз опередить девушку, идущую домой. Ритмично повторяющийся стук хлопающей двери, будто одергивающей молодую пару в сцене в подъезде, и вся акустическая среда грузинской ленты действительно заставляют вспомнить звукошумовую партитуру фильмов Тати.

Перипетии сюжета намечены эскизно, наивно, как в немом кино. В фильме ощущается схематизм и иллюстративность темы, возникающие от желания режиссера обойтись вовсе без слов. В «Апреле» видна попытка режиссера освоить язык чистых метафор, перенести на экран символическое мышление — попытка, которая, может быть, не вполне удалась. Пожалуй, искусственными в контексте фильма кажутся кадры, где от поцелуя влюбленных загорается электрическая лампочка, зажигается газовая плита, начинает течь вода из крана. Одна из самых сильных сцен — вторжение «рока» в лице персонажей в черном. Мирно текущую жизнь обитателей нового дома, каждый из которых занимается своим делом (балерина учит этюд, спортсмен поднимает штангу, музыканты репетируют, влюбленные переживают нахлынувшее на них счастье), взрывает грохот. Со скоростью смерча, все ближе и ближе, несется толпа людей с мебелью. Один из них — неловкий и сутулый,

с воровато-виноватым взглядом — познакомится с влюбленными и станет обучать их заводить хозяйство, показывая в глазок чужой двери, как пожилые супруги сосредоточенно протирают хрусталь.

Рассказывая старую сказку о том, как вещи поглощают людей, о том, как легко потерять первозданное ощущение мира, Иоселиани выходит к заветной теме и главному конфликту будущих фильмов. Свой художественный мир грузинский режиссер помещает между свободой и комфортом, семейным очагом и готовностью к бегству.

«Фавориты луны»

Иоселиани рассказывал, как впервые приехал в Париж в 1979 году: «Еще были молодые люди, устроившие бунт в мае 1968 года. В некоторых бистро еще собирались бывшие студенты и соратники. Прошло только десять лет, и не все еще успели остепениться [...]. Но очень скоро я стал свидетелем все большего разобщения». Признаки социального разобщения проявляются уже в 50-е — этой теме посвящены «Каникулы господина Юло» (1953) и «Мой дядя» (1958) Жака Тати. В иоселианиевском «Апреле» отчетливо звучат мотивы ленты французского комедиографа об уходящем в прошлое Париже его детства. Те же чувства испытывает грузинский режиссер: «Раньше у большинства горожан вода была из общего крана во дворе и туалеты были общие в коридорах, поэтому и улица, и кафе, и кино выполняли функцию как бы чего-то всеобщего, вне дома. Зато все знали друг друга и здоровались не только из вежливости». Здесь точно обозначены три части мироощущения и быта людей 60-х: «улица, кафе и кино». Это своего рода шифр «новой волны», пароль эпохи, влюбленной в текучую повседневность и «великую иллюзию».

Французская «новая волна» включает тему самосознания, саморефлексии кино в круг культурных размышлений эпохи. Вышедшие в режиссеры молодые критики Cahiers du cinéma кинулись снимать «кино про кино», используя материал собственной жизни, свой киноведческий багаж, опыт сверстников. Кино перетекало в жизнь, а жизнь в кино. В последнем кадре «Истории воды» Годара и Трюффо голос героини за кадром, нисколько не меняя интонацию рассказа о зародившемся романе с новым знакомым, сообщает о том, что «этот фильм для вас сняли Жан-Люк Годар и Франсуа Трюффо», называя все выходные данные вплоть до номера пленки. Один из своих фильмов Иоселиани хотел закончить эпизодом, в котором в кузов грузовика бросают весь реквизит — костюмы, шляпы, обувь, а затем туда же забираются актеры, отыгравшие рабочую смену, и машина уезжает в неизвестном направлении.

«Листопад»

Иоселиани приходит в кинорежиссуру в тот момент, когда оттепельная эпоха «съеживается» под колесами советских танков, оккупирующих Чехословакию. Когда «герой разочаровывающийся» приходит на место очарованных и размышляющих юношей «Заставы Ильича». Утраченные иллюзии, испуганные чувства, украденные поцелуи... В это «рассыпающееся» время врывается целостный «Листопад» (1968), где ностальгическая нота заложена в самом прологе — документальных кадрах сбора винограда, изготовления вина и праздников после трудов. Точнее, не врывается, а вплывает, как мелодия грузинской дудочки.

По словам режиссера, его дебютный фильм — о том, как трудно удержаться от первого проступка в жизни, о том, как важно сделать нравственный выбор. В «Листопаде», самом «сюжетном» фильме Иоселиани, он уже приблизится к задаче, которая определит стиль его будущих лент — «преодоление сюжета». Иоселиани, так же как Тарковский, стремится к тому, чтобы фильм естественно развивался во времени, как музыка. Признак «чистого» кинокадра — его внутренняя мелодичность, музыкальность.

В «Листопаде» линейность фабулы преодолевалась за счет композиции: сюжет о честном технологе Нико был вставлен в «раму», не имеющую к нему прямого отношения. Кадры древнего грузинского ритуала поры листопада, смонтированные с общим планом белого храма в горах, соединялись в финале с этюдами беззаботного досуга Нико. Картина заканчивалась повторяющимся планом церкви с перезвоном колоколов. Таким образом, в «Листопаде» смысловое поле сюжета уплотнялось на фоне эпического пролога о цикличности времени и элегического эпилога. С другой стороны, в этом обрамлении проявлялась самоирония кинематографа — в псевдодокументальном зачине, обещающем эпос, и псевдосюжетной концовке в духе ранних импрессионистических фильмов оттепели. В некотором смысле такая трехуровневая структура превращала главного героя в финале в «чистый» кинематографический образ, метафору существования личности во времени. Иоселиани ведет свою «игру в бисер» — игру со зрительскими ожиданиями и сюжетно-стилевыми штампами.

Действие в «Листопаде» распределено между тремя объектами: заводом, городом и домом. Показывая, как протекает будничное утро Нико, камера незаметно знакомит нас с повседневными обычаями, ритуалами, привычками этой семьи, мы видим, как и кем он воспитан. Вот Нико будит своих четырех младших сестренок, открывает окно на улицу, включает радио, стучит в дверь спальни родителей, проходит на кухню, чтобы зажечь плиту и подогреть воду. Нам показывают, как вся семья собирается за завтраком, как Нико ведет сестер через весь город на детский праздник...

Весь фильм пронизан сложным и многообразным звучанием города. Шумный, дружелюбный, насмешливый Тбилиси передает движение времени, выражает ритм жизни героев. Тбилиси «Листопада» и «Певчего дрозда» показывает созерцательное грузинское мироощущение — сплав беспечности и основательности, лености и подвижности, рассеянности и острословия. В городских ракурсах мы одновременно ощущаем и легкое удивление перед уличной стихией, и желание разобраться, освоиться в этой суете. Облик города дан сквозь отдельные детали, которые складываются в общую картину, выведен четкими направленными линиями, совпадающими с движением автомобильных потоков. Главы-эпизоды, разделенные по дням недели, «подшиты» друг к другу узорами городских этюдов: один из самых известных примеров — кадр с точильщиками ножей, к которому подклеен очень короткий план мелькнувшего автобуса. Вот и «мостик» к следующей главке, к следующему листку календаря, на котором обозначен только день недели. Хроника города пропускает через себя время. В «Листопаде» мотив времени — это, главным образом, композиционный прием, тогда как следующий фильм Иоселиани буквально пропитан образами и знаками времени.

Городское пространство в фильмах грузинского мастера может легко пересекаться с образом дома, эти мотивы изобразительно накладываются друг на друга, например в одном из первых сцен в доме Нико. Герой буднично выходит на балкон полить цветы и тут же оказывается в декорации города: верхний край переднего плана кадра пересечен линиями проводов — вот в одну сторону промелькнул трамвай, а в другую троллейбус. Балкон создает своеобразную двойную экспозицию «улица-дом», заложенную в самом рисунке кадра.

Французские параллели

Столь же прямо и коротко связаны городская улица и дом в одном из первых эпизодов новеллы Трюффо «Антуан и Колетт», снятой для киноальманаха «Любовь в 20 лет» (1962). Эта линия проведена, правда, не в плоскости экрана, а с помощью быстрого отъезда камеры. Молодой человек, которого только что разбудил звонок будильника, подходит к окну, распахивает двери балкона, и камера показывает нам его в интерьере города — маленькая фигурка на верхнем этаже высокого парижского дома. Конечно, парижский бульвар не очень походит на тбилисскую улицу с проводами на уровне балкона, улицу, которая выплескивалась прямо в дом. Однако точка зрения героя, который, не выходя из дома, оказывается в объятиях города, была такой же.

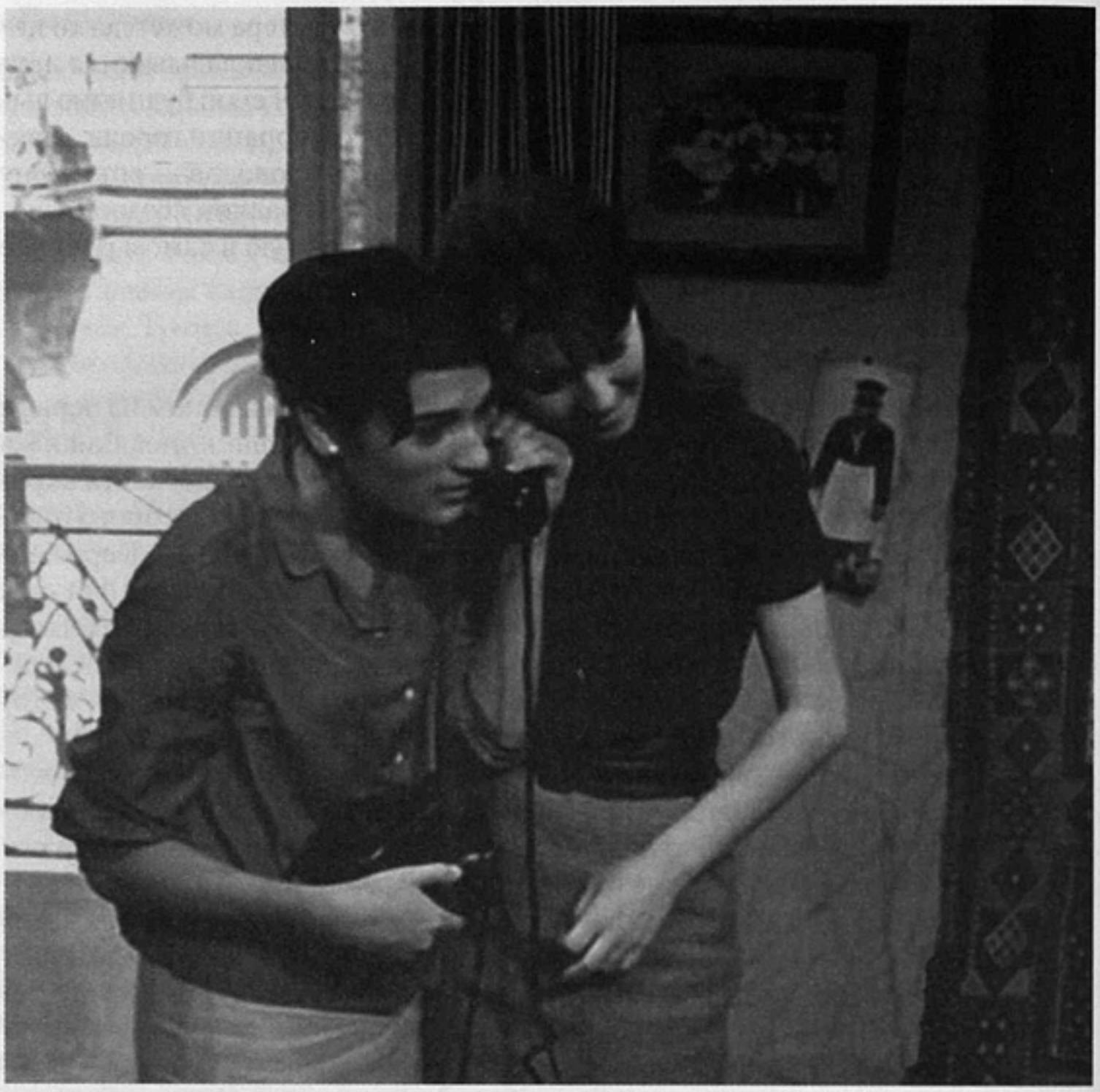
Это вроде бы произвольное сравнение на самом деле не случайно. Потому что параллель Иоселиани — Трюффо может быть наиболее жизнеспособной и интересной, если включить творчество грузинского режиссера в контекст «новой волны». В отличие от очевидной переклички с Тати, эта параллель — эксперимент, в котором все подлежит проверке. Есть два основания для сближения этих художников: образ протагониста «автобиографического» цикла Трюффо и поэтика города в фильмах французского и грузинского режиссеров.

Общая для «новой волны» проблема поколений не волнует грузинского кинорежиссера, ему важна противоположная тема — сохранение связей, существующих в традиционной культуре. Иоселиани как-то сказал, что все, что человек снимает или пишет, так или иначе связано с его детством — разница в том, было ли оно счастливым или нет. Трюффо мог сказать то же самое. И главная разница между ними как раз в тональности этого опыта. Именно Трюффо принадлежит фраза, ставшая во Франции афоризмом: «Отрочество оставляет хорошие воспоминания только тем взрослым, которые имеют плохую память». Характер взрослеющего Антуана Дуанеля вырастал из опыта одинокого ребенка. Но парадокс в том, что именно это одиночество позволило и Трюффо, и его герою Антуану увидеть город романтичным и загадочным, как в волшебной сказке, которая, правда, может быстро оборваться.

Почти во всех фильмах Иоселиани будет виден образ того мира, который он впитывал в детстве, равно как герой Трюффо, alter ego автора, будет искать тот мир, которого он был в детстве лишен. Антуан Дуанель, например, всегда хочет подружиться с родителями девушек, за которыми он ухаживает («Мне всегда нравились девушки, у которых симпатичные родители»). И он сам в глубине души мечтает обрести уют «семейного очага», который найдет в одноименном фильме — единственной «серии» цикла со счастливым концом.

Между ранними фильмами Иоселиани и Трюффо есть незаметное притяжение. Существует известная, очень похожая на байку, история о том, как Трюффо как-то признался Иоселиани, что украл у него сюжет «Певчего дрозда» для фильма «Мужчина, который любил женщин». Разругав Трюффо, Иоселиани ответил, что его фильм был вовсе не про это. Этот случай, рассказанный им самим[1], свидетельствует о скрытом взаимном интересе режиссеров «советской оттепели» и французской «новой волны».

[1] См.: Иоселиани О.: «Всему есть предел». Интервью ведет А.Радинский. — «Зеркало недели», 6—12 ноября 2004 года, № 145.



«Листопад»

Сняв историю о собственном детстве в «400 ударах», Трюффо превращает автобиографию в средство художественной игры. Ирония заключается в том, что он впускает своего героя, очень похожего на него самого, в сюжет и наблюдает, как тот «выплывет», как проявит себя в заданных ситуациях. Когда мы следим за приключениями Антуана, у нас возникает смешанное чувство — тонко инсценированной реальности и реальности подлинной в лице взрослеющего с каждым фильмом актера. Это очень похоже на модель мира в поздних фильмах Иоселиани, где в разных сюжетах действуют одни и те же экстравагантные исполнители-типажи, которых режиссер находит среди своих знакомых. Тягу к мистификации физической реальности испытывают и автор «Украденных поцелуев», и сочинитель «Охоты на бабочек».

Картины Трюффо пронизаны скрытой тоской по утекающему времени, исчезающим вещам, распадающимся связям. Бег по жизни Антуана, начавшийся с финального марафона в «400 ударах» и завершившийся в фильме «Ускользающая любовь» (1978), рифмуется с образом «певчего дрозда» Иоселиани. Смысл характера Дуанеля так же, как и Гии Агладзе, выстроен на двух планах: кто он — легкомысленный искатель приключений или просто открытый и чуткий человек? Растратчик своего дара или заботливый друг? Ясно одно — они оба наделены свойствами, вызывающими огромное сочувствие зрителей. «Певчий дрозд» был, в сущности, запрещен потому, что «бездельник показан положительным героем». И Гия, и Антуан — натуры, безусловно, одаренные: первый — профессиональный музыкант, который слышит незаконченные фразы рождающейся мелодии, второй — человек, все время меняющий занятия и мечтающий написать свой роман. Но оба они не могут сосредоточиться на чем-то одном, будь то работа, женщина или собственное творчество. Антуан в течение всех «серий», за исключением последней, только поду-

мывает о литературном поприще, Гия робко, между делом пытается сочинять музыку. Им не хватает на это времени, оба они из чувства вежливости, приличия или ответственности не могут ни в чем отказать своим знакомым.

Дела Антуана похожи на ребяческие забавы: то он вбил себе в голову стать сыщиком и в черном плаще Зорро, с биноклем в руках, двигаясь широкими перебежками и прячась за спиной прохожих, преследует на улице своего «клиента», то он перекрашивает живые цветы для продажи, то нанимается в американскую фирму на должность управляющего игрушечным макетом кораблика.

Занятия порхающего по городу Гии выдают в нем любопытного, общительного, но отнюдь не делового человека. Такой не пропустит ни одного городского происшествия, ни одной хорошенькой девушки (по меньшей мире, половина женщин Тбилиси — его знакомые), ни одного необычного предмета на расстоянии брошенного взгляда. Он, как ребенок, смотрит не под ноги, а на огромный окружающий мир, который расступается перед ним. От его блеска не оторвешь глаз, как от хлопотливого летнего Тбилиси, который не меньше, чем Париж, заслуживает хемингуэевской метафоры. Будничный город отбрасывает праздничные искры словно исподтишка, отвлекая людей от серьезных занятий, кружа им голову, втягивая в свою «игру». Гия страдает от отсутствия сапог-скороходов — ему во что бы то ни стало нужно быть одновременно везде; и, как ни удивительно, это ему практически удается. Как вольный художник, он просыпается в десять утра, успевает на конец репетиции в театре и дальше летит «по делам»: вот тут-то и «включается» карусель города.

Иоселиани спрессовывает время сюжета и время жизни Гии на экране до полутора его последних дней. Трюффо разворачивает перед нами кинороман «воспитания чувств» с современным героем в четырех «главах» (если оставить в стороне «400 ударов»). В последней ленте цикла Антуан Дуанель, все-таки ставший писателем, ощущает, что растратил свою жизнь по мелочам. Самая запоминающаяся метафора «Ускользающей любви» — время пролетает мимо со скоростью несущегося на полном ходу поезда, на подножку которого герой не успел вскочить. Трюффо называл свой персонаж «спешащим молодым человеком» (un jeune homme pressé), хотя по возрасту Антуан был уже достаточно зрелым.

Время — центр конфликта в «Певчем дрозде» и в творчестве многих режиссеров «новой волны». Однако есть и другой аспект интерпретации образа героев Иоселиани и Трюффо. Киновед Леонид Козлов в рецензии 1973 года определял Гию «как человека эстетического». «Он являл собой стихию эстетического освоения и эстетического одухотворения действительности [...]. В незавершенности, в постоянной незаконченности, в которой пребывает герой, обнаруживается и его постоянное самоосуществление, едва ли не инстинктивное»[2]. Антуану в меньшей степени, чем Гии, но тоже подходит определение «человека эстетического». Та мерцающая, неуловимая атмосфера, которую создает вокруг себя герой, пытающийся прожить жизнь как приключенческий роман, свидетельствует об этом. Режиссер всякий раз подчеркивает, что его героя притягивают музыка и литература. В фильме «Антуан и Колетт» половина действия протекает на вечерах классической музыки, в зрительном зале герой влюбляется и решает ухаживать за понравившейся ему девушкой. В «Семейном очаге» Антуан гордо приносит в супружескую квартиру антикварную лестницу для домашней библиотеки, которой пока нет, — предмет, олицетворяющий для него домашний уют.

В пространстве этой картины очень много общего с миром иоселианиевских героев. Париж здесь сжат до размеров двора. В первых кадрах создается причудливый, пестрый образ дома, расположенного на окраине Парижа: Антуан, перекрашивающий гвоздики с помощью химического раствора прямо возле своего подъезда, составляет элемент, часть этой среды. Он кричит что-

[2] Козлов Л. Произведение во времени. М., 2005, с. 409.

то своей жене Кристине, которая ему отвечает, выглянув из окна квартиры: так здесь разговаривают все, потому что все — соседи, каждый из них вступает в этот сюжет со своей маленькой «партией». В контексте «Семейного очага» раскрывается еще одно общее свойство Гии и Антуана Дуанеля.

Леонид Козлов в статье 1991 года, написанной через двадцать лет после выхода «Певчего дрозда», называет Гию Агладзе «homo communis» — человеком общим для всех, сообщающимся, общительным», поясняя, что «сообразно этому весь фильм предстает как драма общения»[3].

С одной стороны, общение — одна из главных ценностей в художественной системе Иоселиани. Нико в «Листопаде» с первого же дня своей работы на заводе легко находит общий язык с рабочими, в перерыве гоняет с ними в футбол, потом, на протяжении всего фильма, как равный товарищ, будет участвовать в общих застольных посиделках. В поздних фильмах грузинского мастера герои будут убегать от привычек, от своего положения, от своей опостылевшей работы туда, где можно встретить старых друзей и найти новых. В «Семейном очаге» население дворика, где живет Дуанель, в какой-то момент объединяется в сообщество, тесный круг друзей — некоторым из своих соседей Антуан и Кристина могут поведать что-то сокровенное, рассказать о своих внутренних заботах, о своей любви друг к другу.

С другой стороны — «драма общения». Модель мира в картинах «новой волны» демонстрирует экзистенциальную ситуацию современного человека: «жизнь на людях». «Современный горожанин, не сумевший или не захотевший перебраться в пригород, ведет жизнь древнего афинянина. В небольшой — а другая не по средствам — квартире он спит и смотрит телевизор, тогда как жизнь проходит на людях, среди общества — на агоре...»[4]. Для Гии Агладзе общение с множеством людей — естественная потребность организма, но одновременно препятствие, мешающее свободе творчества. Это противоречие и рождало драму.

Французские зрители взрослели, мужали вместе с героями «новой волны», вместе с Антуаном Дуанелем, который навсегда так и остался «спешащим молодым человеком». Люди «советской оттепели» прочли «Певчего дрозда» как итог эпохи. В интонации кинематографа Трюффо скрыт такой заряд творческой энергии, что его хватает не только современникам, чтобы осознать себя поколением, но и потомкам, чтобы испытать ностальгию по «новой волне». Одна из песен самого популярного сегодня во Франции интеллектуального молодого барда Венсана Делерма называется Nous imitons Antoine Doinel («Мы подражаем Антуану Дуанелю»). В ней несколькими точными штрихами дан культурный эскиз Парижа 60-х и стиля его людей, стиля героев его кинематографа, который заканчивается словами: «Nous imitons François Truffaut» — «Мы подражаем Франсуа Трюффо».

За «Пасторалью»

Ключ к пониманию художественной природы Иоселиани, как мне кажется, может дать фильм «Чудо в Милане» Витторио Де Сики, в котором неореализм непостижимо перерастает в волшебную феерию.

Как правило, Иоселиани начинает рассказывать (в его терминологии — «показывать») свои истории как повседневные хроники, которые на поверку оказываются чудесными притчами. Кажется, что камера ведет себя совершенно по-неореалистически: либо «приклеивается» к персонажу и идет за ним по всему городу, как в «Певчем дрозде» (точно так же камера бегала за Тото в фильме «Чудо в Милане»), либо стоит долго и неподвижно на общих и средних планах, как в поздних фильмах режиссера. Эти кадры потом соединяются таким образом, что от нас скрыты даже малейшие следы монтажа. Монтаж здесь — внутри кадра. Эта позиция беспристрастного наблюдателя, не вмеши-

[3] Там же, с. 411.

[4] Вайль П. Стихи про меня. М., 2006, с. 159.

вающегося в изображение объективного мира, нужна режиссеру для того, чтобы незаметно для зрителя вывести его к мифу, поэтическому обобщению... пасторали.

«Пастораль» (1976) обозначила рубеж в творчестве грузинского мастера, подготовила перелом судьбы. В этой картине было то, что позволило ее автору легко вступить на почву мирового кино и почувствовать себя там как дома. Свобода от языка, свобода от сюжета, свобода от эпохи... В «Пасторали» берет начало кинематограф французского периода: «внесловесное», по выражению М.Брашинского, иоселианиевское кино.

Режиссер извлекал чистую фотогению из обыденного течения жизни мегрельской деревушки. Камера просто наблюдала за бытом крестьян и музыкантов, приехавших сюда, чтобы отдохнуть и порепетировать на лоне природы. В третьей полнометражной картине Иоселиани можно увидеть необязательное импровизационное повествование, в котором нет даже намека на сквозной сюжет и какие-либо мотивации.

Однако весь этот поток жизни, столь же дискретный и естественный, как музыкальная ткань, организован так же строго, как любая инструментальная форма. Сочинитель «Пасторали» — режиссер картезианского склада, поверяющий алгеброй гармонию, точно рассчитывающий композицию и соотношение между частями. Чего стоит один из самых оригинальных эпизодов «Пасторали», сверкающий, как идеальный кристалл, — встреча грузовика, в кузове которого сидят колхозники с лопатами и граблями, и остановившегося у шлагбаума поезда с пассажирами, прижавшимися к стеклу. Эпизод, прямо скажем, не из советского кино, с явным привкусом абсурда.

Иоселиани создает «кинематограф ви́дения» par excellence, действие в его фильмах вытеснено созерцанием действия или «созерцательным» действием. Творчество грузинского режиссера — часть процессов, происходящих в развитии мирового кино. По мнению Жиля Делёза, кризис «образа-действия» начался сначала в Италии (неореализм), а затем во Франции («новая волна»). «Сперва «новая волна» повторяет ранее описанный путь: от ослабления сенсомоторных связей (прогулка, блуждание, бесцельное шатание, события, не касающиеся героев и т.д.) в сторону повышения роли оптических и звуковых ситуаций»[5].

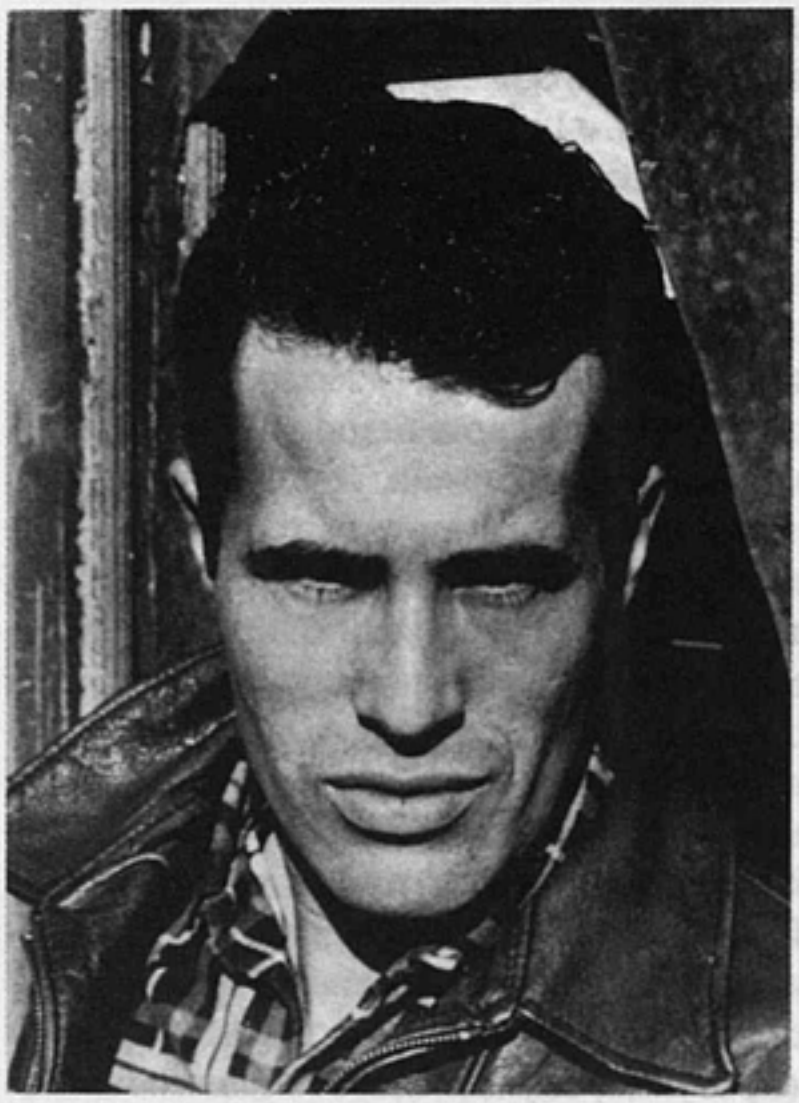
Космическая гармония «Пасторали» обозначила водораздел не эпохи, не творчества, а мира — дальше простиралась terra incognita. В 1981 году Иоселиани переезжает в Париж, где снимает несколько документальных фильмов, а в 1984-м — первый художественный — «Фавориты луны», одну из самых жестких и горьких своих картин, если не считать будущих «Разбойников» (1996). Вынужденная перемена места жительства вовсе не означала перемену мировоззрения, но укрепляла защитные свойства организма.

Если в фильме «Жил певчий дрозд» модель мира воплощал родной беспечный Тбилиси, то в начале 90-х Иоселиани сетует, что «мир стал мал и несчастлив. Дело не в какой-либо определенной стране, а в конкретности явления». На рубеже столетий он сочинил новую трилогию — «Истина в вине» (1998), «Утро понедельника»(2001), «Сады осенью» (2006), — оставляющую нам надежду, что несчастье этого мира может быть не так уж гибельно для человеческой души.

[5] Делёз Ж. Кино. М., 2004, с. 301.

ОЛЕГ ИВАНОВ

Маг кинематографа



Кеннет Энгер

Творчество американского режиссера Кеннета Энгера — это скрытые формы реальности, воплощенной через призму культурного явления, которое правильнее всего назвать магическим.

Если говорить о магии, подразумевая обрядовую структуру определенных действий и совокупность ритуалов с целью воздействия сверхъестественными силами на окружающий мир, то фильмы Энгера — это не просто демонстрация творческой реализации в условиях нормы и рыночных директив, но сами по себе визуально воплощенные ритуальные артефакты. По убеждению Энгера, фильм должен действовать на зрителя подобно магическому заклинанию; весь процесс кинопроизводства — от освещения, декораций и гардероба до обработки пленки и экранной проекции — является секретным ритуалом. О своей магической жизни, о магическом подходе к созданию произведения режиссер говорит просто и лаконично: «Киномагия, словно психоделический наркотик, открывает двери восприятия».

Хотя Энгер и причисляет себя к последователям Телемы[1], его произведения — это создание собственных культурных перспектив в современном мире, который все более превращается в некое подобие египетских номов — отдельных социальных и культурных единиц, каждая из которых находится под покровительством своего бога.

«В моем представлении значение творческих идей состоит в том, что они позволяют открывать до сих пор непонятные связи фактов и проникать глубже, в тайны бытия», — говорит Энгер. Тайны бытия в его фильмах — это личные, физические пристрастия («Фейерверк»), возможность символического самосозерцания («Кроличья луна»), передачи магической информации и постижения чистого восторга («Искусственные воды»), создания образа субкультуры как главной доминанты воздействия на пространство все более зыбких человеческих ценностей («Восхождение Скорпиона»), манифест кроулианской мировоззренческой системы, провозглашение «новых» ценностей в наступающую эру Водолея («Восхождение Люцифера»).

---

[1] Телема — оккультное учение Алистера Кроули; его основой является выражение «истинной воли», происходящей путем различных ритуалов, которые базируются на свершении магической работы, или создающей особую визуальную образность, понятную лишь адептам эзотерических обществ.

Каждый фильм Энгера, маленький, почти невидимый «генератор фактуры», не просто еще одна ступень для исследования (серьезных биографов и исследователей творчества американского режиссера, скорее всего, ничтожно мало), но источник своевременного вдохновения, в том смысле, что подход автора к созданию его работ носит отстраненный характер наблюдения за приближенной действительностью. Это ведет к созданию реальности как особого духовного иероглифа и, используя классический монтаж (Энгер признавал влияние Эйзенштейна на свое творчество и в техническом, и в эстетическом смысле), формирует духовный облик человеческой личности как олицетворения темных и светлых сил, творческого космоса, адепта магического пути, отшельника, наблюдателя.

О влиянии его фильмов на их собственное творчество говорили Райнер Вернер Фасбиндер, Дэвид Линч, Пол Шредер и, как ни странно, Мартин Скорсезе. Сам Энгер, называвший имена Сергея Эйзенштейна, Владимира Туржанского, представителей французского авангарда, входил в пространство людей, которым суждено было оформить образ эпохи XX века или стать одним из его символических изображений, как, например, Мэрилин Монро и Энди Уорхол, Эдит Пиаф и Коко Шанель, писатели Олдос Хаксли и Генри Миллер, основатель церкви сатаны Антон Ла Вей и рок-группа Rolling Stones.

Творчество Энгера приходится на 60-е годы прошлого века, наполненные идеализмом, интенсивным возникновением музыкальных групп, сформировавших понятия панк- и рок-культуры, движением хиппи, сексуальной революцией, возрождением ницшеанства, общей генерацией «энергии молодости». В непрекращающемся познании друг друга Восток строит перенимаемую у Запада экономическую цитадель, Запад вместе с «народной экзотикой» впитывает мистические учения Тибета, индуистскую философию, дзен-буддизм, нашедшие выражение прежде всего в музыкальных формах. В этом котле всеобщей (если вспомнить, что в СССР имела место оттепель) пассионарности, разнообразнейших интересов и устремлений Энгер в длительных перерывах между съемками своих микрофильмов не упускал из внимания то, что было для него источником как гневного отторжения, так и неминуемого притяжения, — Голливуд.

«Фейерверк»

«Багровые мгновения»

Создавая книгу «Голливудский Вавилон» как сборник звездных скандалов, Энгер проецировал образ древнего города на современный Голливуд, питающийся иллюзиями и воспроизводящий иллюзии, достигающий в своих визуальных решениях только ничего не сообщающей «пустотности», неминуемой и рассчитанной профанации поглощаемых идей мировой культуры, которые изначально принимались первооткрывателями как духовный источник самовыражения. Работая при создании книги в жанре практически скандальных голливудских хроник, Энгер использовал как пикантные и в чем-то забавные факты из жизни звезд, так и поистине шокирующую информацию (к примеру, в книге были опубликованы фотографии окровавленных трупов жены и гостей в доме Романа Поланского, выкупленные Энгером у полицейских экспертов). Задуманная как эпатажная книга голливудской жизни, эта «междустрочная работа» Энгера еще раз подтвердила его особое пристрастие к наблюдению за внешними проявлениями и превращение его в творческий метод, направленный как на изучение собственного подсознания в первых фильмах, так и на безумный хаос мира, сохраняющий иллюзию свободы, за которую можно принести определенные жертвы.

Творчество Энгера — малоизвестный и во многом скрытый символ XX века, однако существует утверждение, что именно Энгер сформировал культуру music video и определил эстетику видеоклипа (во всех его работах отсутствуют диалоги, они драматургически подчиняются музыкальному ряду). Не вовлекаясь в стихийные силы культурных революций, он использовал их явление как фактуру трансформирующейся действительности.

Образную систему режиссера во многом следует рассматривать через призму оккультного ви́дения, насыщенного египетской и индийской символикой (в «Восхождении Люцифера» появляется образ Исиды, наблюдающей за рождением крокодилов или приветствующей Осириса; в «Торжественном открытии храма наслаждений» — образ богини Кали в осыпающихся каплях огненного дождя). При этом многие образы мировой культуры получают авторскую интерпретацию (Люцифер у Энгера носит черную кожаную куртку с надписью «Люцифер» или получает торт с надписью «С днем рождения, Люцифер»). Тем самым Энгер, иронизируя, облекает устойчивые архетипы в удобную и понятную обертку масскультуры.

В «Восхождении Скорпиона» (1963) образ главных героев, байкеров, стал, по определению режиссера, «зеркалом смерти, поднесенным к американской культуре». Мотоцикл превращается в священное изваяние, из игрушки пере-

растает в орудие террора; байкер — носитель смерти (ее фактического изображения в виде амулетов и образов, вышитых на одежде).

Как и в коротком фильме Kustom Kar Kommandos, где красивый мужчина под сладкую песню протирал немыслимого вида стальной мутант — символ механического поглощения духа, — в «Восхождении Скорпиона» ритуал подготовки к встрече со смертью сопровождают популярные мелодии, лубочные изображения Христа, нацистской символики перемежаются с изображениями кинозвезд, кумиров 50—60-х годов — Марлона Брандо, Джеймса Дина, Элвиса Пресли.

Что касается символического воплощения в творчестве, то кинематографическое пространство Энгера в полной мере соответствует юнговскому определению символа «как психологического механизма преобразованной энергии», поскольку символ у него действует как аудиовизуальный инструмент внушения, который формирует матрицу самовоспроизводящихся, интуитивных угадываний.

Свой первый полнометражный фильм «Фейерверк» Энгер снимает (и снимается в нем сам) в 1947 году, в двадцатилетнем возрасте. Об этой картине, насыщенной гомоэротическими и садомазохистскими мотивами, в авторской аннотации написано следующее: «Неудовлетворенный сновидец просыпается, отправляется в ночь в поисках света, проходит сквозь угольное ушко и возвращается в постель не столь пустым, как прежде». Состояние спящего — отправной пункт не только «Фейерверка», но и «Восхождения Люцифера» и, косвенно, «Пробуждения моего демонического брата». Пробуждение в «Фейерверке» — формообразующий элемент, символизирующий понятие «начало», за которым следует ритуальное выражение магических возможностей героя. Пространство реальности, рожденной скрытыми желаниями молодого человека, грань между сном и иллюзией, позволяющей одновременно находиться на кровати и быть вне ее, не только созерцать свое физическое тело, но и волевыми толчками заставлять вставать, надевать черные джинсы, дабы бессознательно подчеркнуть «узнаваемую современность», и уходить за дверь, где в ночи пребудут «джентльмены» в виде брутальных матросов, которые должны совершить с героем акт желаемого садомазохистского действия.

«Фейерверк» был оценен Жаном Кокто, который пригласил молодого американского режиссера в Европу, где Энгер поставил два, на мой взгляд, самых интересных своих фильма — «Кроличья луна» и «Искусственные воды».

«Кроличья луна»

Эти работы в полной мере являют собой не только пример достойного уровня кинематографической культуры (режиссеру в ту пору было только двадцать шесть лет), но и демонстрируют свободное символическое решение визуального ряда, способность контролировать творческие идеи и сохранять их в строгой форме. В семиминутной миниатюре «Кроличья луна» Энгер, как и в других своих фильмах, в качестве музыкальной темы использует шлягер того времени («Искусственные воды» — единственное произведение, где звучит классическая музыка: «Времена года» Вивальди).

«Кроличья луна» продолжает развивать метод самосозерцания, заявленный еще в «Фейерверке», только низводит пространство до лубочного уровня, человеческие образы облекает в формы персонажей комедии дель арте — Пьеро, Арлекина и Коломбины, — определяя их взаимоотношения жесткой и угловатой хореографией. Пьеро захвачен сущностью луны, здесь появляется лунный кролик, взятый из японской легенды, который выпекает рисовые лепешки, — он олицетворяет творческую вовлеченность, еще более активизируемую в период полнолуния, луна в данном случае — символ коллективного бессознательного, выносящего скрытые порывы, чувства и инстинкты на поверхность. Одновременно с этим она, как свет в ночи, знаменует движение в темноте, на ощупь, боязнь ночи, раздражительность и усиливает ощущение опасности, поскольку Пьеро пребывает в лесу, где властвуют темные силы, но по-настоящему иллюзорном.

Пьеро, совершая магические пассы руками, пытается войти в контакт с луной и, возможно, с ее помощью избавиться от роли «отвергнутого любовника» и взять на себя функции «космического шута», исполненного спонтанной созидательной энергии. Его взаимодействие с Арлекином и дальнейшее появление Коломбины, по сути, раздваивают Пьеро. С одной стороны, его открытость новому, колебания между желаниями и страхами, но и творческое, еще не оформленное начало, с другой — «функция куклы»: тоска и марионеточная печаль, воплощающая незрелость и глупость, неумение управлять собой.

Арлекин, воплощающий здесь, скорее, принцип равновесия и предупреждения об ответственности за совершаемые поступки, указывает Пьеро на луну как источник бесконечного притяжения подсознательных импульсов, как невозможность преодолеть, по сути, кармические законы, налагающие свое влияние на чувствительность, открывающие загадку мистической жертвенности и в то же время оставляющие героя в рамках отведенной ему роли, в данном случае Пьеро.

Фильм «Искусственные воды» стал тайной фреской о воде, проходящей по каналам, желобам, скапливающейся в каменных, античных водостоках, бьющей ключами из сотен больших и малых фонтанов, собранных в каскады на территории виллы д'Эсте в Тиволи.

Среди пышной парковой растительности, по узким каменным дорожкам, балюстрадам, лестницам ходит одинокая женщина в старинном одеянии — странный призрак из далекого прошлого, который все так же в бесконечном одиночестве пребывает среди пустынного, свободного от людского присутствия великолепия. Она такая же, как эти воды, она с ними одно целое — совершает данный ей путь, заключенная в свою загадочную оболочку.

Вода, будучи универсальным символом живительной энергии, выступающая в качестве первоосновы мира, олицетворяющая полноту возможностей, предшествующая всем формам и всему творению, заключена в каменные плиты и водостоки, пущена в хитросплетения труб, но все же по одному единому пути. Выходя из раструбов изящными, сильными толчками, вода проецируется Энгером в часть магического ритуала, в котором она выступает аналогом семени, воплощая оплодотворяющую способность мужского начала.

В бурлящих мраморных бассейнах она видится сообщающей нечто нечеловеческим языком, выплескиваясь из ртов каменных демонов античности и средневековья, пристально наблюдающих за человеческим миром из вечной тени.

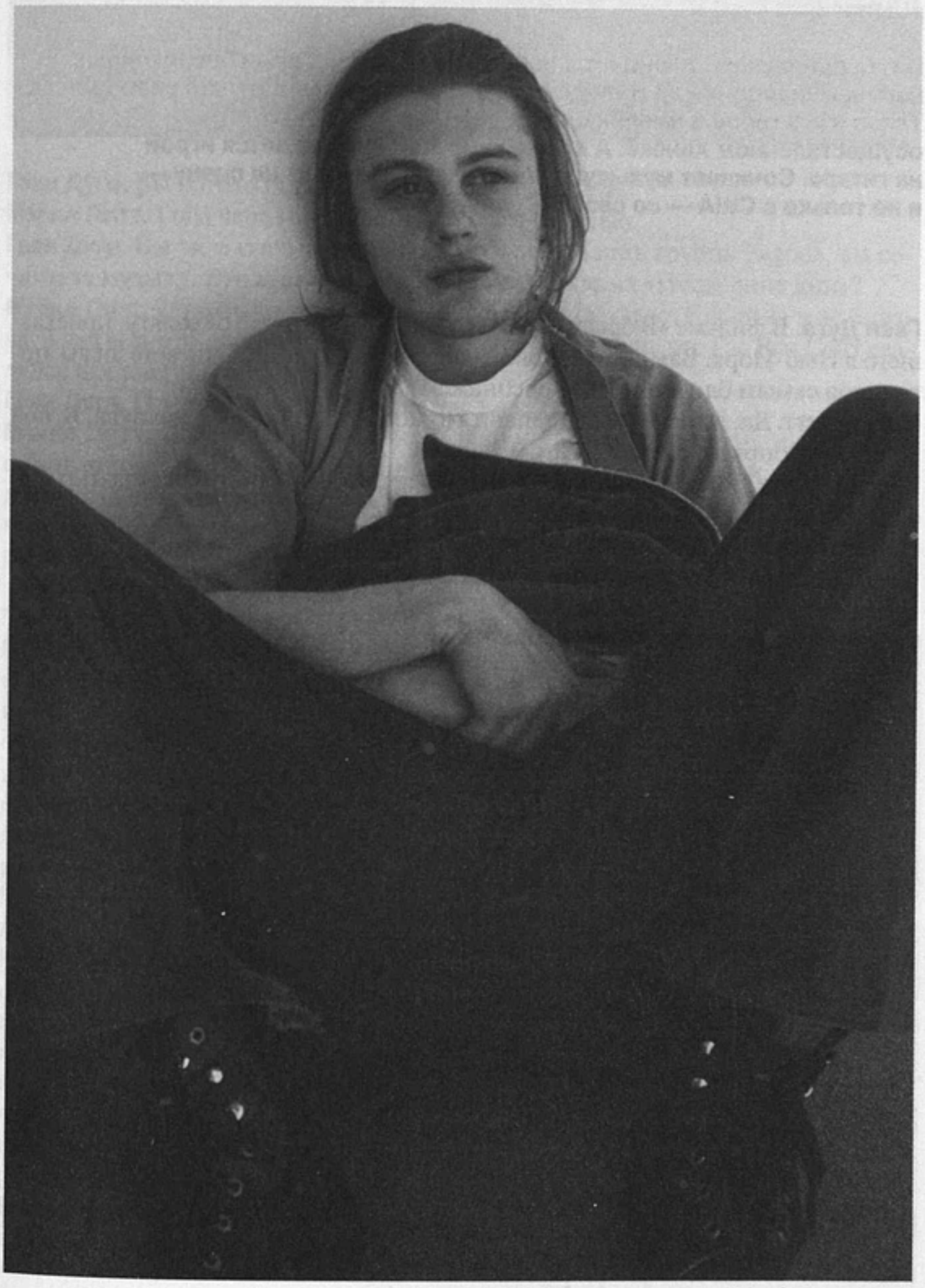
МАЙКЛ ПИТТ:

«Ничего общего с Брэдом...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ГВЕН ДУГЕ

Оба актеры. Хорошие. Оба блондины. На этом сходство кончается.

О своем детстве Майкл говорит мало. Мальчиком он писал стихи, жил в своем собственном мире. В шестнадцать лет ушел от родителей и направился в Нью-Йорк. Сошел с автобуса с двумя центами в кармане. Подрабатывал то здесь, то там и выжил. Улица часто заменяла ему дом, скамейка в парке служила постелью. Майкл мечтал стать актером,



Майкл Питт

бесконечно ходил на пробы и наконец получил роль на телевидении. Привлекла внимание прежде всего его внешность. Потом и кино вошло в жизнь парня. Питт появился в титрах безумного фильма «Хедвиг и злой Инч», потом пришел черед обожающего скандалы Лэрри Кларка — режиссер предложил новичку роль неуравновешенного подростка в скандальном «Садисте». Направление задано: Майкл будет актером авторского кино. Питт поставил крест на голливудской машине по промывке мозгов, как он называет хиты фабрики грез. Гас Ван Сент, Барбет Шредер или Михаэль Ханеке — вот, по признанию артиста, его режиссеры, те, с кем ему хочется работать и чьи фильмы — смотреть. В этом он сильно отличается от своего старшего коллеги-однофамильца. Когда Бернардо Бертолуччи предложил Майклу прилететь в Париж, окунуться в атмосферу мая 68-го, чтобы принять участие в съемках «Мечтателей», он помчался, не задумываясь. Потом были фильмы М.Найта Шьямалана, и запавшие в память «Последние дни» Гаса Ван Сента про последние дни Курта Кобейна, а потом Азиа Ардженто заманила его в трудное и странное приключение — работу над картиной «Цыпочки».

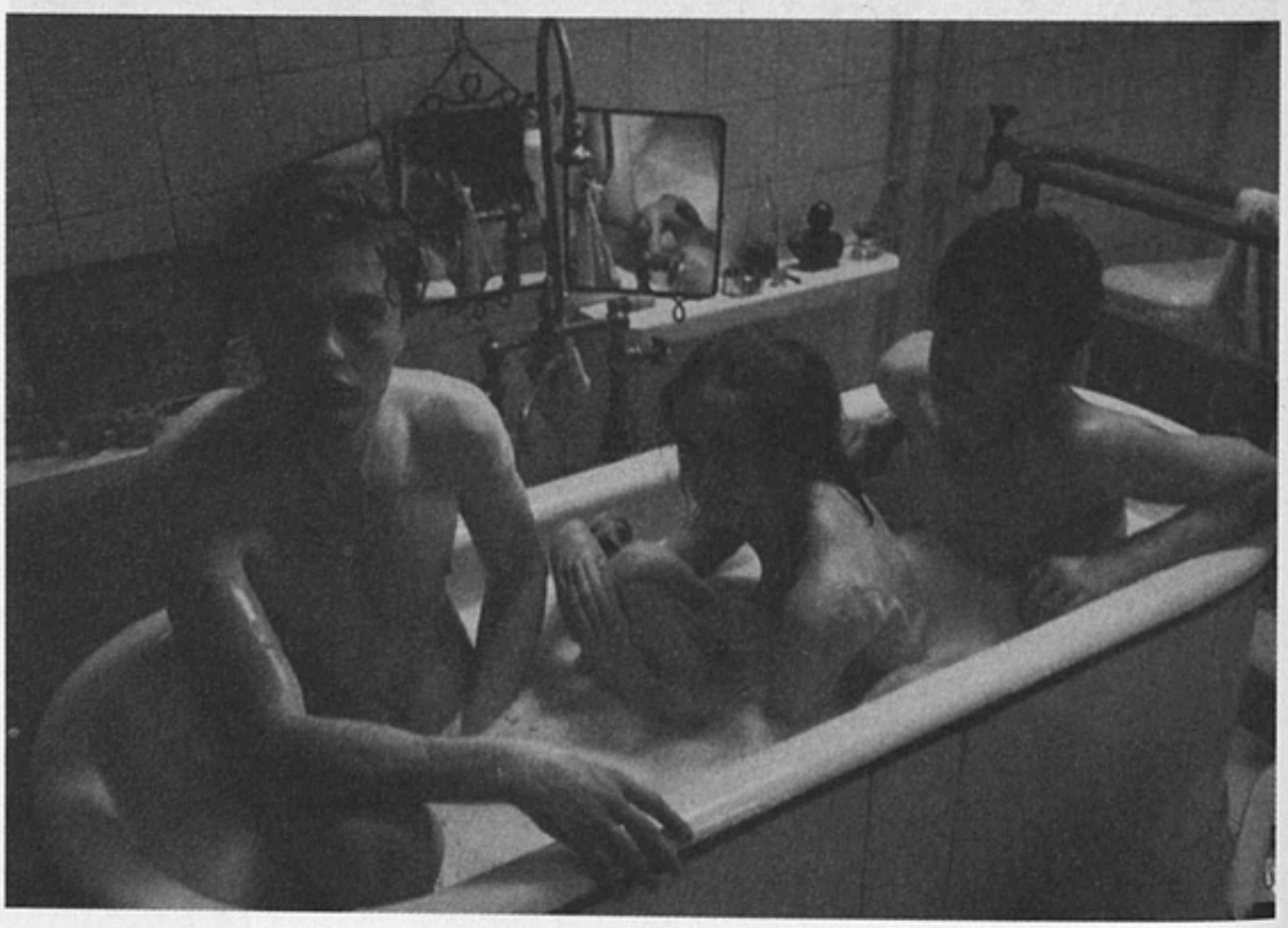
Питта привлекают лабиринты человеческой души, роли беспокойных, нервных, неординарных людей, в характере которых трудно разобраться. Таков и его герой в американском римейке «Забавных игр», осуществленном Ханеке. А кроме кино Майкл увлекается игрой на гитаре. Сочиняет музыку, пишет тексты, выходит на сцену — и не только в США — со своей группой Pagoda.

Гвен Дуге. В фильме «В бреду» Тома Ди Чилло вы играете бедолагу, приехавшего в Нью-Йорк. Вам самому доводилось жить на улице. Считаете ли вы этого героя самым близким себе персонажем?

Майкл Питт. Да, до некоторой степени, но моя история совсем не такая. В этой роли мне понравился комедийный аспект.

Гвен Дуге. Вы ушли из дома в шестнадцать лет, что вы можете рассказать о своей непростой уличной жизни?

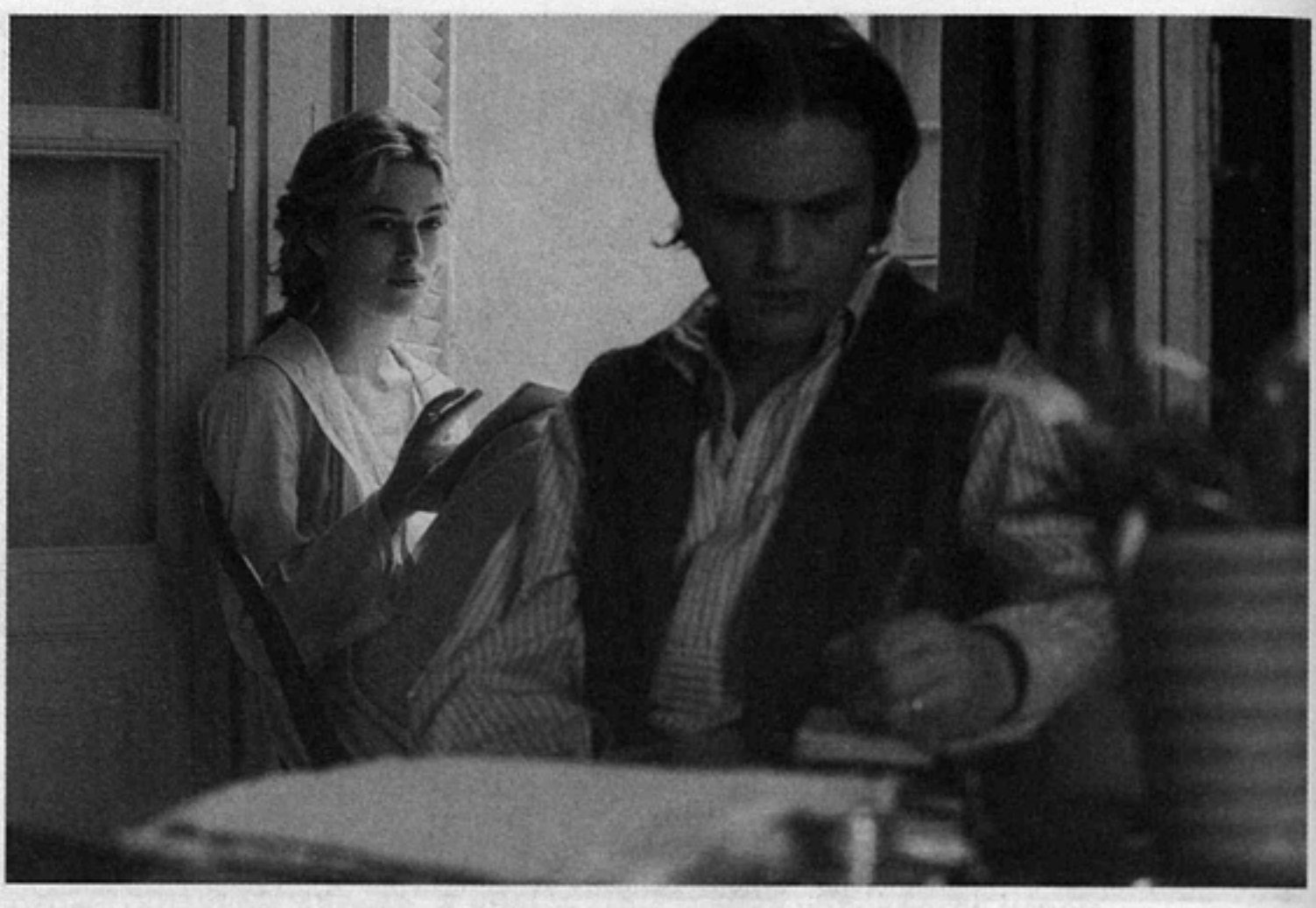
Майкл Питт. Чего только обо мне не болтают, искажают факты. Я же предпочитаю закрыть тему. Я напишу обо всем в книге.



«Мечтатели», режиссер Бернардо Бертолуччи

«Таинственный лес», режиссер М.Найт Шьямалан

Гвен Дуге. Вы хотите попробовать себя в режиссуре?
Майкл Питт. Года через два-три. Я над этим работаю.
Гвен Дуге. Вы эклектичны в своих увлечениях. Кино, группа Pagoda, вы сочиняете музыку. Это вы написали песню для фильма «Последние дни»?
Майкл Питт. Мне было тогда восемнадцать лет. Музыка Кобейна мне близка. В ней есть что-то монологичное. Мне просто повезло, что Гас Ван Сент свалился как снег на голову со своим предложением.
Гвен Дуге. Просто повезло? Вы прежде не встречались?
Майкл Питт. Встречались, но очень давно. Гас меня многому научил, он, собственно, и привел меня в кино, он водил меня на выставки, представил друзьям. Я часто бывал в его нью-йоркской квартире. К тому же Гас — супермузыкант. Он послушал мои песни задолго до того, как стал снимать «Последние дни»: возможно, уже тогда у него возник замысел фильма, хотя я об этом не знал.
Гвен Дуге. А Ханеке? Как вы встретились с ним?
Майкл Питт. Я услышал о проекте, но, сочтя его слишком оригинальным, странным, поначалу отказался. Я изменил свое мнение после долгого разговора с Михаэлем — помню, он пригласил меня вместе завтракать. И то, что он говорил, и ощущение, что, выбрав меня, они попали точно в цель, заставило меня подумать, что было бы большой глупостью отказаться. И я согласился. Михаэль — главная причина. Он совершенно не похож на тех, с кем я работал прежде. Он добивается абсолютной точности. Он в первую очередь — художник.
Гвен Дуге. По словам режиссера, в съемках нет никакого творчества, это просто работа. Если это так, то как творите вы?
Майкл Питт. Съемки — это, по-моему, коллективное творчество, которое становится возможным благодаря участию множества талантливых людей. Разве это работа? Возможно! Я человек не слишком образованный, не ходил в школу, и игра дает мне возможность продолжать образование. Один из моих излюбленных моментов относится к подготовке фильма, когда я провожу что-то близкое к исследовательской работе: много читаю, обсуждаю свой персонаж с разными людьми. Вот тогда-то я начинаю понимать, получится роль или нет.
Гвен Дуге. Ханеке говорил, что ваш герой — в определенном смысле закрытая книга.



«Шелк», режиссер Франсуа Жирар

Майкл Питт. До некоторой степени. Я даже перестал спрашивать себя, кто родители моего персонажа. К тому же он лишен каких бы то ни было эмоций. В какой-то момент я подумал, что отсутствие прошлого у героя может создать сложности в работе над его характером, но катастрофы не произошло. Я перечитывал сценарий снова и снова, работал над диалогами. Я изменил внешность, привычки, поведение, я даже стал есть совсем не то, что ел всегда.

Гвен Дуге. В фильме ваш герой говорит, что «гольф-клуб не делает игрока». Может ли роль сделать актера?

Майкл Питт. Есть немало хороших ролей, в которых актеры провалились. Таких ролей, о которых можно только мечтать, — и тем не менее они сели в калошу, причем часто это случалось и с очень способными людьми. Роль не делает актера, но она может ему помочь.

Гвен Дуге. Вел ли себя Ханеке так же, как вы с героиней Наоми Уоттс, когда намекали, где находится ее мертвая собака, и говорили: «горячо» или «холодно»? Когда вы поняли, делая роль, — вот оно, «горячо»?

Майкл Питт. Где-то в середине съемок, когда мы с режиссером стали очень хорошо понимать друг друга, сблизились. Сначала мы словно играли в кошки-мышки. В то же время и потом, в конце работы, мне иногда случалось оказываться в положении человека, подвергающегося пыткам.

Гвен Дуге. Ханеке вами манипулировал?

Майкл Питт. Немного, хотя я и не рассматриваю его руководство актерами как манипуляцию, его метод работы органичен. Помог и мой опыт, я смог почувствовать его режиссерский тип. И он мне показался оптимальным. Если бы дело обстояло не так, съемки превратились бы в кошмар.

Гвен Дуге. Как бы вы определили образ Ханеке-режиссера?

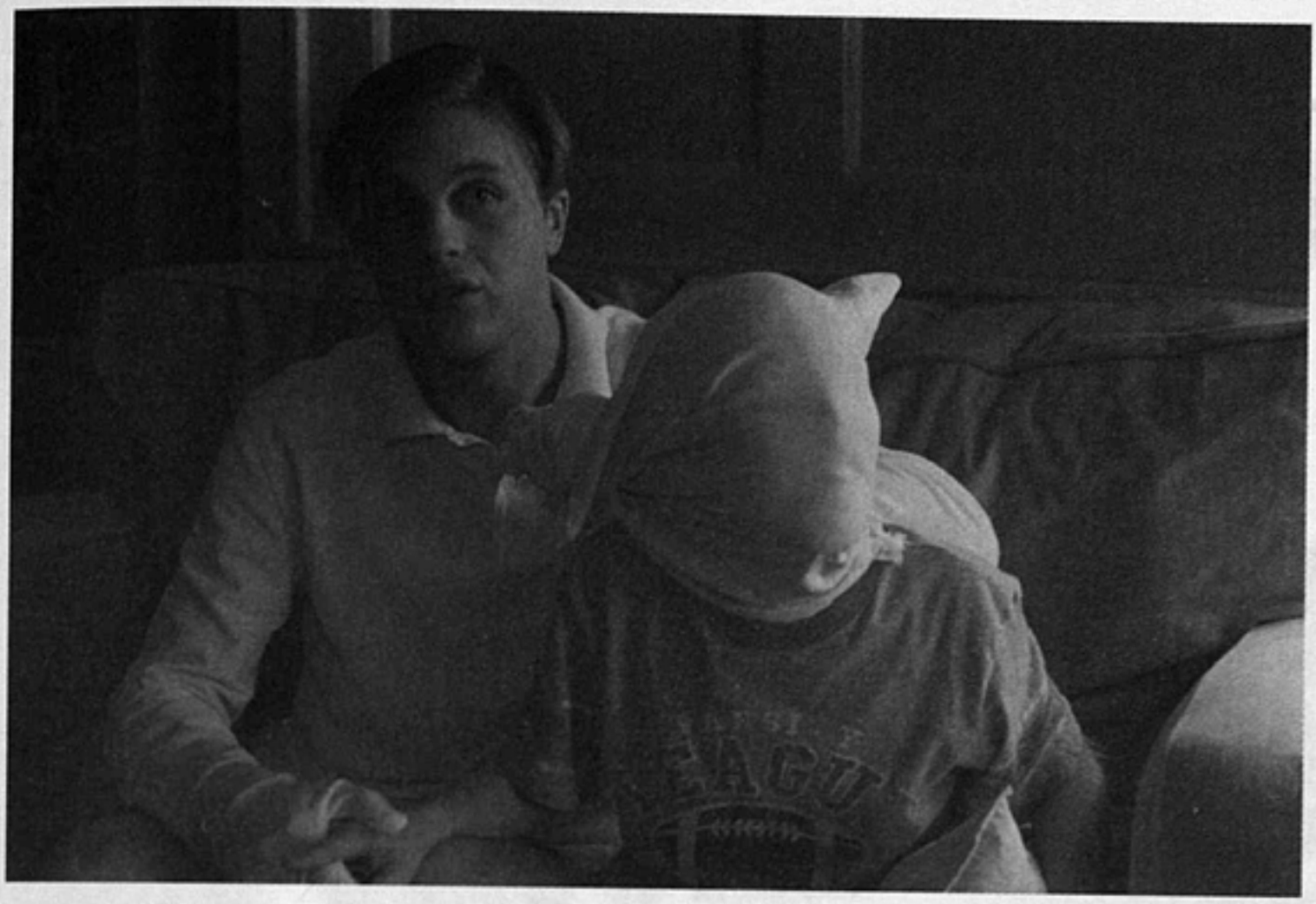
Майкл Питт. Дед Мороз с пушкой.

Гвен Дуге. Какой же новогодний подарок он достал для вас из своего мешка?

Майкл Питт. Он меня здорово дисциплинировал и подарил свою дружбу.

Гвен Дуге. Вы сохраняете связь со своими персонажами — можете пойти с ними пропустить стаканчик: с ребятами из «В бреду», «Последних дней»?

Гвен Дуге. Конечно, нет. Я стараюсь воспринимать кино как работу, и когда съемки закончились — все, точка. Поскольку у меня есть очень ясное представление о том, кто я такой, мои персонажи не преследуют меня, не оказывают на меня никакого влияния.



«Забавные игры», режиссер Михаэль Ханеке

Гвен Дуге. Вы помните свою первую реакцию на оригинальную версию «Забавных игр»?

Майкл Питт. Я кричал перед телевизором, мне было довольно противно. Но в то же время что может быть более здоровым, чем создание подобного фильма? Ведь в наши дни трудно сделать из публики настоящих зрителей, способных реагировать. А фильм Ханеке производит именно такой эффект.

Гвен Дуге. Считаете ли вы, так же как и Ханеке, что сегодняшнее кино имеет досадное свойство — оно не побуждает к размышлению и не стремится к этому, оно предлагает глотать фильм, как глотают пищу?

Майкл Питт. Мой отец работал двенадцать часов в день на заводе, который производил автомобили, и, как и у многих ему подобных, у него было лишь одно желание по возвращении домой — отвлечься. Для этого он поудобнее устраивался перед телевизором. Большинство зрителей, которые покупают билет в кино, воодушевляются этим же самым настроением. У них нет ни малейшего желания думать, анализировать, и Голливуд подстраивается, чтобы поставлять им соответствующие фильмы.

Гвен Дуге. Ваши представления о морали, о нравственности менялись на протяжении вашей карьеры, и нанес ли им серьезный удар фильм «Забавные игры»?

Майкл Питт. Нравственность? Не знаю, что это такое! Нет ничего хуже, чем соглашаться на участие в глупейших фильмах действия — ради того, чтобы задержаться в Голливуде. Если кто-то считает «Забавные игры» фильмом аморальным, он ошибается. Зло в другом месте — оно в фильмах о войне, к примеру, особенно если они вдохновлены страстью к пропаганде насилия. Вообще к пропаганде.

Гвен Дуге. Вас интересует политика?

Майкл Питт. Да, очень, потому что я — внутри всех мировых проблем. Молодое поколение со всех сторон убеждают, что ничто никогда не изменится, и это само по себе ужасно. Как следствие — молодые ничего не делают, чтобы что-то стронулось с мертвой точки, а это совсем не похоже на решение. Поэтому я считаю очень важным — хорошее образование.

Гвен Дуге. А фильм может в этом помочь?

Майкл Питт. Да, точно так же, как он может превращать зрителя в тупое существо или быть просто вредным, даже опасным. Жестокость, насилие, показанное в кино, может воздействовать на ребенка, на подростка. Мне кажется пагубным, когда герои совершенно безнаказанно без передышки убивают

друг друга — якобы во имя добра. Или зла — в данном случае не важно. Чтобы дети росли умными, к ним нужно относиться иначе, воспринимать их такими, какие они есть. Ханеке показывает жестокость так, что это почти невыносимо, намеренно ставя перед собой цель взбудоражить, не оставить равнодушным. Всегда стремясь к правдивости, он заставляет вас почувствовать истинный ужас сцены. Любой другой подход воспринимался бы как ложь.

Гвен Дуге. Как вы думаете, где ваше место на кинематографической карте?

Майкл Питт. В каждом фильме я — новичок. По меркам Голливуда во мне нет ничего от звезды. К тому же я не чувствую себя там свободно. Но я просто должен вновь и вновь туда возвращаться, так как именно там все и происходит.

Гвен Дуге. Вы об этом сожалеете?

Майкл Питт. Ничуть.

Гвен Дуге. Вы смогли бы сыграть в блокбастере?

Майкл Питт. Если бы ситуация сложилась так, что я должен был бы это сделать, я бы умер.

Гвен Дуге. Стало быть, вам ближе персонажи таких фильмов, как «В глушь», чем герой Тома Круза из картины «Миссия: невыполнима»?

Майкл Питт. Для меня чужие — все эти герои. До настоящего момента я на 85 процентов пытался сосредоточиться на собственной работе.

Гвен Дуге. Вы говорили об антивоенном фильме, вы собираетесь сниматься в «Пинквиле» Оливера Стоуна о массовом убийстве в Май Лай. Тогда погибли почти шестьсот гражданских лиц, детей, женщин. Почему для вас важно участие в этом фильме?

Майкл Питт. Май Лай — очень мрачная страница в нашей истории. Сценарий Оливера Стоуна — о том, что человек, который отправляется на войну, должен радикально изменить свое сознание. Цена, которую платят обе стороны любой битвы, слишком высока.

Гвен Дуге. Что такое для вас ужас?

Майкл Питт. Не знаю.

Гвен Дуге. Вы ни к чему подобному не приближались?

Майкл Питт. Вы хотите спросить, убил ли я кого-нибудь? Нет. Но я кое-что испробовал, что, без сомнения, выходит за рамки среднестатистического опыта.

Гвен Дуге. Когда приехали в Нью-Йорк?

Майкл Питт. Да, и потом.

Гвен Дуге. По-вашему, режиссер — это любопытный наблюдатель?

Майкл Питт. Я воспринимаю его как рассказчика.

Гвен Дуге. Хороший режиссер не судит, не дает ответов?

Майкл Питт. Я в этом глубоко убежден, но некоторые думают иначе. Те, кто испытывает потребность в том, чтобы их держали за руку и вели куда-то, чтобы думали за них.

L'Optimum, mai, 2008, № 3

Перевод с французского Марии Теракопян

«Застава Ильича»,
режиссер
Марлен Хуциев

ОЛЕГ КОВАЛОВ

«Четвертый смысл»

ГИПОТЕЗА ПРОЧТЕНИЯ

Никак не засыпая, я снова и снова открывал глаза — посмотреть, остались ли отражения в зеркалах похожими на то, что я считал своим лицом, или начали неудержимо и жутко меняться.

Хорхе Луис Борхес

«Застава Ильича» (1963, режиссер Марлен Хуциев) — шедевр, с этим уже не спорят. Но фильм этот какой-то... «недосмотренный». Сначала его шумно запрещали, а после падения Никиты Сергеевича, слывшего главным гонителем ленты, тихо реабилитировали, и тогда среди наслышанных о ее страшных идейных прегрешениях стало растекаться легкое разочарование: «Что же здесь было запрещать-то? Это же сплошная агитация за советскую власть!»

Обнародовали, однако, совсем не то, что запрещали. Фильм вышел на экран сокращенным, с большими купюрами, переснятыми и доснятыми эпизодами — перемонтированным, переозвученным и даже переименованным так, что в самом названии слышалось что-то извиняющееся: «Мне 20 лет» — не взыщите, мол, за идейную незрелость. В таком виде лента и вошла в зрительский обиход: в кино ее посмотрели 8,8 миллиона человек (немало для авторского фильма), и ее довольно часто показывали по ТВ.

В годы перестройки торжественно сняли с полки, несколько раз показывали именно оригинал — «Заставу Ильича» — на фестивалях, в киноклубах, в Музее кино и по ТВ, но, поскольку действие фильма разворачивалось неспешно, а шел он 3 часа 10 минут, то если бы обычный телезритель одолел его, не отвлекаясь на телефонные звонки, перекуры, семейные дела и прочие естественные процедуры, его впору было бы награждать памятной медалью. Таких героев оказалось немного, и в курилках все дружно умилялись картинкам с трогательными романтиками, увиденными накануне «по телеку», и сетовали на быстротечность таких прекрасных времен, какими были 60-е.

Именно эти расхожие банальности стали со временем определять восприятие «Заставы...» как произведения безобидного и беспроблемного, запрещенного по чистой случайности — взбалмошный генсек, мол, наплел с три короба про картину, а фильм-то — самый невинный: про то, как бессонными московскими ночами читают стихи, шатаются с девушками и спорят о возвышенных материях молодые романтики оттепели. Главным достоинством ленты была объявлена ее «атмосфера» — изображенная исключительно акварельными красками и в самом «метеорологическом» смысле слова: московские рассветы, мягкие сумерки, стремительно налетающие летние ливни,

без которых не было бы экранной поэзии города, заново открытой советским кино 60-х.

За этими чертами ленты совсем игнорируется ее... сюжет: в «Заставе...», мол, он нарочито незатейлив и еле прощупывается за стихией опоэтизированной повседневности и теми «томлениями духа», что снисходят на героев «просто так», без особых внешних толчков и мотивировок. Но... главную странность его, казалось, не заметить просто невозможно. Если в фильме изображается мир исключительно гармоничный и поэтичный, то отчего столь странно и вроде бы даже драматургически неграмотно завершается... лирическая линия главных героев?

В самом деле: стоило Сергею просто увидеть Аню в московском автобусе, как их словно метнуло друг к другу: в городской гуще встретились родственные души — так и бывает, когда люди созданы друг для друга, и это проникновенно и точно показано в фильме.

На протяжении огромной ленты Сергей и Аня становятся, казалось, все ближе друг к другу, и во второй половине второй серии с совершенной естественностью показано, как он спокойно и основательно собирается на ее день рождения, — как вдруг на самом этом празднике Сергей и Аня сняты так, словно они еле знакомые и даже абсолютно чужие люди. Странно — стоило так тщательно собираться к любимой девушке, чтобы при встрече с ней демонстрировать ту степень отчужденности, что пришлась бы впору героям Антониони? Поэтому, вероятно, в литературе о фильме не часто уточняется, что действие этой сцены вообще происходит на Анином дне рождения — Сергей и Аня настолько далеки в ней друг от друга, что проще писать о некоей рядовой вечеринке.

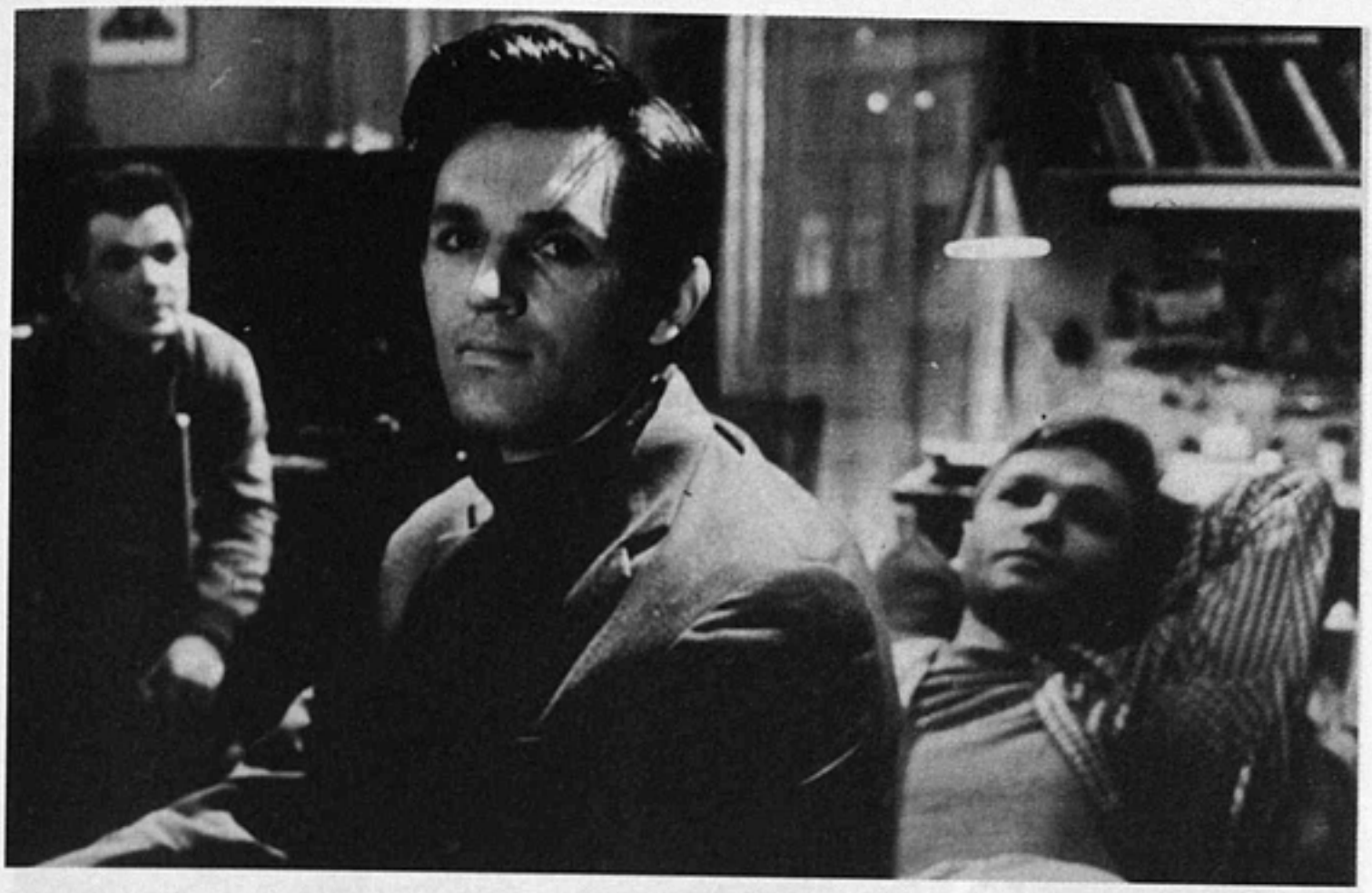
Разрыв отношений? Но с чего бы? В обычной психологической драме были бы прописаны и рационально обоснованы все его стадии: сначала между героями пробегала бы легкая трещинка, возникшая как бы из ничего, из пустячной причины; она катастрофически расползалась бы от эпизода к эпизоду, разрастаясь до пропасти.

В искусстве, однако, персонажи рождены не только реальностью, но и поэтикой произведения, и если она не распознана, поневоле остается кружиться среди «оценок за поведение», где один герой «прав», другой — «не прав», и отличник не в пример «лучше» отстающего. Извечные этические категории сами по себе хороши, но при оценке образов ненадежны и недейственны. Так, в своей замечательной аналитической работе «Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича»[1] Ксения Курбатова чутко ощущает, что природа конфликта между Сергеем и Аней вытекает из образной логики, уходящей за пределы традиционного психологического реализма, но тем не менее причины расставания героев она выводит из их личных качеств.

Прелестная героиня Марианны Вертинской ей решительно не нравится, и, идя наперекор едва ли не всем зрителям «Заставы...», Ксения Курбатова отважно заявляет, что Аня, мол, и сама по себе — «плохая», а на метафизическом уровне так и вовсе — «злая фея», направляющая Сергея «не туда». Но так ли уж «плоха» Аня? Умная, изящная, свойская — истинное дитя оттепели, хоть на обложку «Юности» помещай. Какая же это «злая фея»? Да и вообще — вместе с Сергеем они выглядят вполне гармонично, как единое тело.

И куда чаще, чем в стенах «замкнутого скучающего мирка»[2], где уверенно прописала ее Ксения Курбатова, мы видим Аню именно в разомкнутых пространствах и там, где бьется само сердце ленты: в великой сцене первомайской демонстрации и на вечере поэзии в Политехническом. Здесь она вполне на месте, как и в тесном московском автобусе, где по лицу Ани, погруженной в трогательно обернутую книжку, как по той же книжке, можно с наслаждением читать все ее открытые эмоции, и в просторных залах Пуш-

[1] «Киноведческие записки», 2004, № 68.
[2] Там же, с. 257.



«Застава Ильича»

кинского музея, где она тоже кажется «своей» — еще одним прекрасным произведением. Она, сколь бы строго ни относилась к ней Ксения Курбатова, воспринимается в фильме как душа и порождение Москвы, недаром само лицо Марианны Вертинской в роли этого якобы «отрицательного» персонажа стало уже эмблемой 60-х.

И, кстати, Аня оказывается более серьезным оппонентом своему отцу, чем Сергей, в идейном споре с этим номенклатурным зубром выглядящий каким-то аморфным, наивным и непонятливым. Она «зрит в корень», прямо упрекая отца в двуличии: всегда, мол, говорил одно, а под завесой высоких словес делал другое, — и здесь цепляет то главное, что предъявляли «миру отцов» молодые люди оттепели.

За что же все-таки запрещали «Заставу...»? Либеральный фильм, казалось, должен бросать вызов режиму, иначе в чем его оппозиционность? А здесь высшей истиной, да еще преподносимой как некое откровение, провозглашались идеи Ленина, а финал прямо показывал, что все дороги и чаяния нового поколения устремляются исключительно к его мавзолею. Когда в перестройку иные «рассерженные молодые люди», как и положено, предъявляли «отцам» самые разнообразные претензии — достаточным основанием для того, чтобы радостно уличить их в служении преступному режиму, казался фильм «Колыбельная» (1937, режиссер Дзига Вертов), где народы страны в едином порыве устремляются к лучезарному Иосифу Виссарионовичу. Мотивы казались родственными, и это как бы подкрепляло позицию Александра Тимофеевского, считавшего шестидесятников этакими «либералами поневоле» и теми же, в общем, духовными сталинистами.

В его нашумевшей статье «Последние романтики»[3] говорилось, что они, шестидесятники, отчаянно подновляли изрядно облупившийся фасад советской утопии, но глупая власть приняла своих добровольных подпевал за зловредных ревизионистов, вознамерившихся вообще снести эти величественные декорации.

С высоких трибун, где в пух и прах разносили «Заставу...», с негодованием оповещалось, что молодежь в этом возмутительном фильме огульно отрицает «мир отцов» и вообще «наши идеалы». Истеричная демагогия была призвана скрыть, какие именно претензии выдвигала «отцам» молодежь в фильме Хуциева. Они обличались в нем не за консерватизм, как легко было ожидать

[3] «Искусство кино», 1989, № 5.

(и наверху это бы стерпели — всегда, мол, блажит неразумная молодость), и даже не за пособничество сталинизму (и это переварили бы — снисходительно парировав, что партия очистилась от культа сама, без подсказок желторотых юнцов).

Но и при тени реальной опасности у режима срабатывает инстинкт самосохранения. Авторы «Заставы...» и всего-то, казалось, допустили самое умеренное предположение, что в разных слоях нашего замечательного общества встречаются иногда те, кто не слишком верит в общие светлые идеалы, а только прикидывается, но, проведя разделительную черту именно так, они зацепили нерв системы, и включились сигнальные механизмы, замигали красные лампочки, завыли сирены.

Раскол с режимом, отраженный и выраженный «Заставой...», идет по линии не социальных, а нравственных категорий: не «советизм — антисоветизм», а «идеализм — цинизм». Именно это разделение общества на романтиков и циников, людей веры и людей безверия, уязвило власть имущих сильнее, чем если бы то была традиционная социальная критика, и это раздражение докатилось до высших этажей партийной номенклатуры: загорелась шапка и на тех, в кого и не метили авторы «Заставы...». Искренняя вера в светлую утопию могла если не оправдать, то хоть как-то мотивировать злодеяния режима, а так с него облетал последний фиговый листик: получалось, что они совершались исключительно из садизма и властолюбия и нет им ни оправдания, ни прощения. Фильм оказался здесь удивительно преждевременным: о том, что в сердцах хозяев Кремля теплится хотя бы искра священного идеализма, в 70-е и подумать-то было неприлично — в годы оттепели о такой возможности хотя бы спорили.

Стихия обыденности у Хуциева была спасительной и жизнетворной — вне ее, казалось, в мире его лент не было ни поэзии, ни истинной жизни. В искусстве социалистического реализма падение героя с неизбежностью следовало после того, как он «отрывался от коллектива» — в фильмах Хуциева опасной казалась оторванность от быта: когда в плотной, густонаселенной среде «Заставы Ильича» брезжили тревожные пустоты некоей стерильной безбытности — они казались воронками, грозящими затянуть героев в зону опасного инобытия, в гибельное зазеркалье, где разгуливают муляжи, а жизнь подменяется жизнеподобием.

Оттого отец Ани с его замедленными движениями и словно заученными интонациями, с которыми он то ли наставляет, то ли неизвестно за что отчитывает молодую пару, похож не столько на матерого номенклатурщика, сколько на зомби. Он словно и не... живет, а как бы обитает в пустоватых пространствах своей кажущейся безграничной квартиры с оголенными стенами, оклеенными газетами, — ремонт здесь кажется вечным, и так же словно бы навсегда включен телевизор, стоящий опять же среди газет, расстеленных на паркете. Даже московская улица за широким окном выглядит — единственный раз в ленте, пропитанной поэзией натуральности, — какой-то неживой, словно бутафорский задник, а телефон маслянисто-черным пятном выделяется тоже на фоне газетных листов, свисающих с подоконника. Ситуация вроде бы самая обыкновенная — дочка знакомит папу с женихом, но не отогнать ощущение, что Сергей и Аня переступили порог этой квартиры, словно границу, отделяющую их от некоего мира мертвых. «Ласкает каменные лбы поветрие дневных газет», — сказано в стихотворении Глеба Горбовского 1960 года, ходившем в «самиздате», но перед этими гротескными строчками есть и более страшные: «Мой гроб оклеен изнутри газетой «Правда»...»[4].

Прохаживаясь со своими суконными назиданиями по комнате, он пару раз подходит к стене, оклеенной газетами, и то ли сверяясь с очередной «генеральной линией», то ли по застарелому номенклатурному рефлексу по-

[4] «То время — эти голоса». Ленинград. Поэты оттепели. Л., 1990, с. 160.

дыскивать в передовицах своевременную формулировочку, пошарив глазами по строчкам, веско выдает очередную банальность. Сам газетный лист — магнит для него, объект притяжения, а от казенных статей он как бы подзаряжается. Он похож на механическую куклу, подключенную к источникам «агитации и пропаганды», и сам выглядит ее придатком и рупором — таким же, как газета и телевизор. Не случайно, что, когда отец Ани спрашивает у Сергея: «Что вы смотрите на меня, как серый волк?», Сергей, глядя ему в глаза, спокойно отвечает: «Я смотрю телевизор», — и это выглядит не вызовом или

«Застава Ильича»

ироническим выпадом, а простой констатацией очевидного, тем более что к настоящему телевизору, стоящему в комнате, Сергей пока не проявлял особого интереса. Слишком наглядным было бы вводить в эпизод еще и радио — Хуциев поступает тоньше: именно этот источник всепроникающей «пропаганды и агитации» с лихвой замещает сам отец Ани, напоминающий то ли неумолчно работающую радиоточку, то ли чревовещателя — особенно когда его грузноватая фигура снята со спины.

Не вполне ясна суть его претензий к молодежи, но это не столь важно для эпизода, пронизанного почти «готическими» ассоциациями: получается, что не столько из идейных соображений, сколько в силу одной своей природы некая мертвенная субстанция отторгает от себя всякое жизненное и жизнетворное начало — она в принципе не выносит свежего воздуха, струя которого влилась по недосмотру в затхлые склепы, сферу ее обитания.

К «Заставе...» непродуктивно прикладывать лекала традиционного психологического реализма — разбирать, кто здесь «плохой», кто — «хороший» и почему: сверхсмысл ленты выражается здесь не столько сюжетом или даже монтажом, сколько самими изображенными в нем пространствами — так, Аню просто невозможно представить себе в квартире Сергея с его «правильной» мамой, нерушимыми установками и огромным бюстом Ленина, о чем в фильме прямо и говорится, — и их образным преображением.

Так, скажем, выстроена сцена с Черноусовым, сослуживцем Николая. Массивный, с широкими рыхлыми плечами Черноусов вроде бы свойский рубаха-парень: развязно-общительный, сыплющий дежурными прибаутками и панибратски похлопывающий Кольку по плечу. Притом — весь какой-то

уклончивый и скользковатый и свой беспокойный взгляд все время отводит от собеседника, словно не решаясь посмотреть ему в глаза.

Оставшись с Колей в лаборатории, он как бы со слегка небрежной ленцой заводит обычный служебный треп, из которого, однако, вырисовываются некие туманные соображения о том, что неплохо бы слегка пошпионить за коллегой Владимиром Васильевичем, распускающим язык там, где лучше бы не высовываться с огульной критикой. Словом, явный сотрудник КГБ вербует Николая в сексоты. Социальная откровенность самой этой ситуации была беспрецедентной в советском кино оттепели — и неудивительно, что сцена вызвала, как пишет Хуциев, «резкую критику»[5].

Сцена в «Заставе...» была крепкой, зловещей. НИИ, где трудится Колька, Хуциев с удовольствием разместил в здании Центросоюза — это детище Ле Корбюзье, возведенное в 1930—1936 годах, кружило головы энтузиастам оттепели. В своих известных очерках о Франции и Америке «архитектора номер один» воспевал Виктор Некрасов, а юные авангардисты, совершавшие паломничества к его зданию, слышали здесь, выражаясь в духе любимого ими Маяковского, «зовы новых труб». Для них Ле Корбюзье был гостем из прекрасного прошлого авангардных утопий и одновременно вестником грядущего, а его здание — знаком «прерванной революции» и, разом, мостом в истинный XX век, контуры которого виделись в архитектурных проектах современного Запада.

Здание Ле Корбюзье, снятое изнутри, в фильме Хуциева воспринималось именно как воплощение некоего «либерального пространства». Сцена открывалась эффектным ракурсом, уводящим взгляд к высоким светлым сводам, откуда вместе со спускающимися по ним людьми словно стекали вниз лестничные марши, плавные изгибы которых походили на круглящиеся волны, догоняющие одна другую, и словно запечатывалась изображением массивного затылка Черноусова, молча смотрящего на дверь, которая закрылась за Колькой. Между этими точками и размещалась сцена вербовки: пространство, как бы разомкнутое к небесам, преображалось, напротив, в замкнутое и угрожающее — причем очень плавно и постепенно, по мере развития драматургической ситуации.

После этой встречи Колька места себе не находит. Кажется, что он лично оскорблен не только фактом вербовки («Его, Кольку — в стукачи?..»), но и обстоятельством, непроизвольный цинизм которого не дано было оценить даже прожженному цинику Черноусову. И сам Колька скорее почувствовал, чем осознал: предложение «о сотрудничестве» осквернило не одного его, но и пространство, в котором запросто прозвучало, — выходило, что какая-то нечисть свободно вошла в здание, возведенное великим идеалистом и революционером, и вольготно расположилась в стенах, которые, казалось, призваны защитить от любой порчи.

«Сцена с Черноусовым в «Заставе» была снята очень просто, фактически с одной точки»[6], — говорит Хуциев. Если быть точнее, то эпизод, в котором Колька оставался наедине с Черноусовым, состоял из двух больших по метражу кадров, где «либеральное пространство» Ле Корбюзье преображалось плавно и неощутимо для глаза, стремясь к образному подобию вульгарной камеры для допросов, — оно становилось зловещим как бы «само по себе», без особых приемов, при помощи мягких незаметных панорам и органичных изменений крупностей героев в кадре.

Когда во втором варианте фильма сцену пришлось смягчать и донос на инакомыслящего коллегу заменить на безобидную служебную интригу, Хуциев, чтобы уцелело ее истинное содержание, пошел на испытанный для подцензурного режиссера прием, когда смысловые утраты восполняла изоб-

---

[5] Хуциев Марлен: «Я никогда не делал полемичных фильмов». — В кн.: «Кинематограф оттепели». Книга первая. К 100-летию мирового кино. М. 1996, с. 194.

[6] Там же.

разительная экспрессия, а образная пластика договаривала то, что запрещалось выразить словом. Это, в общем, получилось. Мотив «заманивания в лабиринт»[7] придал эпизоду инфернальную окраску — изысканные в своей прозрачной простоте пространства Ле Корбюзье на глазах, как в страшной сказке, превращались в засасывающий темный лес, а о чем здесь толковали герои, казалось уже не столь важным. Помню, как во ВГИКе ошарашила эта сцена именно во втором варианте фильма: мы не знали ее изначального решения, но все равно она воспринималась как очень смелое изображение вербовки, а все изложение какой-то малоинтересной интриги с переманиванием в другую лабораторию проскальзывало мимо ушей, из-за экспрессии изображения вообще не воспринимаясь.

И все же... Одно дело приглядывать за идейной подноготной работника, и совсем другое — прикидывать, как распорядиться полезным технократом. Суетное обоснование зловещей атмосферы эпизода прозвучало с экрана и, как ни крути, сделало его смысл мельче. Согласимся, что это — неизбежное зло, дань цензуре, сделанная скрепя сердце, зато, по словам Хуциева, «с точки зрения мизансцены и атмосферы получившийся вариант гораздо лучше». Кажется все же, что здесь режиссер немножко уговаривает себя.

В первом варианте сцена была проще и сильнее, во втором в ней возник какой-то не свойственный Хуциеву маньеризм — пусть еле ощутимый, но отзвук тех вычурных приемов и приемчиков, которых он всегда сторонился, и той «киновыразительности», что часто оказывалась эффектным общим местом. Первый вариант казался документом, неоспоримой данностью. Из светлого и разомкнутого пространство словно перетекало здесь в замкнутое и угрожающее плавно и еле заметно, как бы само по себе, без авторского нажима и участия, во втором же решении сцены был привкус сделанности — пусть и отменного, но... «кино».

Герои «Заставы...» подпадают под власть изображенных пространств, порой становясь «плохими» или «хорошими» в зависимости от того пространства, в котором оказываются, как, скажем, это происходит в эпизоде, где Сергей абсолютно неожиданно для своих друзей и зрителей фильма заговорил «чужим голосом».

Цельный мир беззаботного Кольки дал трещину; он увидел, что доблестное ведомство вольготно, как встарь, шпионит за честными гражданами, но стоило ему поделиться с друзьями своей тревогой, как Сергей с какой-то не свойственной ему кривой усмешечкой стал, как премудрый пескарь из-под коряги, вещать какую-то замшелую пошлятину — плетью, мол, обуха не перешибешь. Что с ним стряслось? Давал бой цинизму, а тут — сам, как Анин отец, развел мутную философию трехкопеечного цинизма. С позиций психологического реализма это странно, но действие происходит в метро, что сразу вносит в эпизод образную логику.

В 30-е годы метро было больше, чем метро, и воспевалось не в качестве общественного транспорта, а как воплощение сказки, ставшей былью, — лучезарного инобытия, счастливого социалистического рая, возведенного именно под землей словно бы для того, чтобы понадежнее укрыть это замечательное место от напастей реальности, где творится невесть что, а тут, под величественными сводами, сразу снисходят на тебя тишь, гладь, прохлада, гармония и неземное сияние. В этом воплощенном антимире социальной мифологии даже светлый рай переместился... под землю, подселившись к традиционной преисподней, что с удовольствием отмечали либеральные культурологи. Только что в институте свойский сослуживец Кольки оказался пришельцем из той социальной запредельности, которой и существовать-то не должно, а теперь и Сергей становится каким-то мутантом: как во всяком «зазеркалье», даже лучшие друзья могут оказаться в этом неверном пространстве оборотнями.

[7] См. об этом там же.

В своей книге «Культура Два» Владимир Паперный выстраивал оппозиции авангардной «культуры 1» и тоталитарной «культуры 2» на материале советской архитектуры 20—50-х годов, но в кадрах Хуциева они были выражены чуть ли не за двадцать лет до ее написания. Нарастание Колькиного смятения сопровождается отчетливой сменой знаковой окраски архитектурных объектов, возникающих по мере развития этой драматургической линии: от устремленных, словно в некие космические сферы, сводов и распахнутых пространств дома Ле Корбюзье — к зловещей клаустрофобической «культуре 2», затягивающей вниз, в подземные лабиринты метрополитена, залитые резким и неживым искусственным светом.

Оглянуться не успеешь, как миражный космос утопии оборачивается сверкающим подземельем. В фильме, однако, эти пространства не сталкиваются, а плавно перетекают одно в другое: вниз, в лабиринты «культуры 2», ведут здесь ступеньки пластических ассоциаций. Архитектурные объекты, как бы и сопровождающие, и рождающие нарастание Колькиной тревоги, сменяются в такой последовательности: знаменитое здание Ле Корбюзье — эффектный, уходящий ввысь проем дворовой арки дома Сергея, построенного в конце 20-х в духе функционализма, — наземный вход в станцию метро «Красные ворота» с его красивыми дугообразными арками, возведенный Николаем Ладовским в 1934—1935 годах, — подземный перрон станции метро «Курская», открытой в 1950 году.

Особое изящество, с которым выстроена эта архитектурная цепочка, — в том, что если первые два объекта явно принадлежат «культуре 1», а последний — «культуре 2», то третий является связующим звеном между ними. Вход в метро, созданный Ладовским, отчетливо несет «на себе следы культуры 1»: «...Это блестящее выражение нисходящего движения. Воронка ведет вниз, под землю, и это движение вниз совершенно реально, наклонный туннель соединяет два [...] пространства, земное и подземное. Этот путь может совершить каждый»[8]. Этот авангардный элемент, встроенный в «культуру 2», является переходным в прямом и переносном значениях. Монтаж фильма поддерживает такую характеристику — кажется, что путь от наземного павильона Ладовского к перрону «Курской» наши друзья проделывают поверху и пешком: они идут через площадь, оставляя за спиной вход на станцию «Красные ворота», и, начав разговор за пивком, под уличным навесом, сразу продолжают его в метро, именно «переходя» из одного пространства в другое.

В тяжелом и вязком споре с Аниным отцом Сергей сначала говорит вроде бы сущую банальность: «...В каждом поколении есть свои сволочи и порядочные люди», а затем роняет загадочное: «...К молодым сволочам я отношусь еще хуже. Принципиально хуже. Они еще страшнее». Речь идет о цинизме и циниках, а «старые» и неведомые «молодые сволочи» — всего лишь две ипостаси безверия: оболочки, пустоты, черные дыры. Чем же «молодые» — страшнее?

«Застава...» не история «трех товарищей», а рассказ о вере, подвергаемой искушению. Если взглянуть на ленту именно так, то ее вроде бы вольная, «растрепанная» структура окажется на удивление логичной и стройной. Сергей, взыскующий некоей истины, встречается со своими искусителями. «Старые», как правило, заявляются в обличье самом консервативном и непривлекательном, их легко узнать и сразу отвергнуть, а от их суконных словес уши вянут. Циники помоложе — более прельстительная оболочка безверия. Оно выступает, как на эстрадном подиуме, — в броских, эффектных и явно импортного покроя одеждах социального нигилизма. Нестойкой душе устоять перед столь импозантным злом трудно, потому оно более ядовито и имеет много сторонников.

[8] Паперный В. Культура Два. М., 1996, с. 92.

«Не верьте вы никому» (*слышится: «и ничему»*), — внушает отец Ани, но вера Сергея остается непоколебленной. На очереди, по всем законам внутреннего сюжета, — искус встречи с «молодыми сволочами». Она и состоится, и, что как раз неожиданно, в том же самом месте — выглядящем, однако, как совсем иное пространство. Никем, кажется, не отмечалось, что главные идейные столкновения, в которых участвует Сергей, совершаются в одном месте, а именно — в квартире Ани, только сцена с ее отцом происходит во время ремонта, а сцена молодежной вечеринки — после. Разница же атмосферы и самого образного пространства этих эпизодов такова, что кажется, будто они развиваются в двух разных местах.

На грубые уговоры отца Ани Сергей не поддается, и тогда все тот же демон безверия как бы для маскировки перелицовывает декорации, в которых впервые явился Сергею, и сам меняет обличье на неотразимо моднейшее и самое модернистское.

Стоило Сергею на дне рождения Ани предложить тост «за картошку», как рядом возник ухоженный, чуть полнеющий, по виду вполне благополучный молодой человек и ровным тоном, с некоей даже ленцой стал втягивать его в спор о том, есть ли вообще столь высокие материи, к которым можно относиться всерьез. Вглядываясь в Сергея своими спокойными глазами навыкате, он явно изучает эту редко залетающую сюда белую ворону — чтобы разговорить и даже слегка позлить молодого ортодокса, легкими щелчками сбивая с него непринятый и неуместный здесь социальный пафос. Это не просто завсегдатай московских салонов, не собиратель городских типов и не пижон без убеждений — они у него как раз имеются, да такие, что их выскажешь не на всякой вечеринке и уж не со всесоюзного экрана, где иные идейные платформы не дозволялось оглашать ни при какой погоде.

Хуциев же, органически владея искусством социальной типизации, может все сказать, ничего не называя: так, на пикнике в его фильме «Июльский дождь» (1966) появляется высокопоставленный сотрудник КГБ, да еще работающий в самых экзотичных странах. Кто из советских цензоров допустил бы столь неприязненное изображение подобной персоны? Маскироваться, однако, этот Джеймс Бонд может где угодно, только не в фильме Хуциева: принадлежность к славному отряду людей с горячими сердцами столь проступает во всем его облике, выдавая себя словами, интонациями, пластикой, одеждой, самой внешностью этого персонажа, что прямо указывать ее становится даже как-то излишне.

И в «Заставе...», рисуя своего моложавого скептика, Хуциев словно облекал плотью явление, с самого начала оттепели панически пугавшее власть имущих. Сергею возражал тот самый загадочной «ревизионист», которого обличала советская пропаганда, так и не нашедшая, однако, для него сколь-нибудь узнаваемой социальной маски (пустили же в массовый оборот карикатурные изображения, скажем, сектанта или стиляги).

Тип «ревизиониста», который не могли не породить послабления оттепели, почти не возникал на экранах: руководство резонно рассудило — нечего, мол, даже для обличения, по сути, популяризировать разную идейную заразу, занесенную из самого «Клуба Петефи». Об этой загадочной организации знали у нас, в общем, лишь то, что именно из ее недр полыхнуло пламя венгерской контрреволюции, и ортодоксы упоминали об этом знаменитом кружке интеллектуалов с неким суеверным ужасом, многозначительно понижая голос.

Это явление уже нельзя не замечать — инакомыслие в стране пошло вширь. И Хуциев в свой многонаселенный фильм привел фигуру, без которой уже неприличен был бы истинный кинороман о современности, пусть и лирический: в идейный спор с Сергеем вступает тот самый сеятель тонкой идейной заразы, растлитель исподтишка, поглядывающий на Запад (не случайно он с ходу попрекает Сергея «квасным патриотизмом»), словом, молодчик из «Клуба Петефи» собственной персоной.

Как всегда у Хуциева, и этот образ создан мягкими мазками, а не плакатной «заливкой по контуру» — все же изображенный «ревизионист» не покидает пределы социальной типизации: есть, мол, у нас и такое. Сергей поднимает брошенную ему перчатку, и если и не укладывает идейного противника на обе лопатки, то, во всяком случае, легко дает ему достойный ответ. Для победы социального героя этого вполне достаточно, но образная система фильма выражает противостояние духовных субстанций, а не социальных сил с их неизбежной правотой или неправотой сторон. Сколь угодно острый конфликт «хороших» и «плохих» персонажей лежит вне ее, и потому, как ни странно, любой исход спора с «частным» идейным противником не слишком повлияет на общий смысловой итог ленты.

Сергей — человек веры, и его, в принципе, не способен искусить столь светский персонаж, к тому же — явно порядочный и интеллигентный, да еще такой, который может слегка устыдиться своей позиции, как это и происходит в финале эпизода. Отвергнуть высокие догматы Сергея может тот, кто органически пребывает в ином духовном измерении, и не логическими агрументами, всегда пустыми для верующего, а самим фактом своего существования. И Хуциев делает сильный художественный ход.

Медлительно, как в дурном сне, преодолевал грузноватый отец Ани словно вдруг ставшее вязким пространство своей неуютной и будто бы нежилой квартиры — напоминая нежить, неповоротливого зомби. В сцене же вечеринки, происходящей, кстати, в том же месте, инфернальное начало излучает совсем иной и вроде бы абсолюто не похожий на этого образцово-показательного консерватора персонаж — легкий, угловатый, артистичный юноша, сыгранный Андреем Тарковским.

И сама квартира чудодейственно изменилась: былой склеп, облепленный газетами, просто не узнать — завершился вдруг «вечный ремонт», на который все сетовала Аня, возникли, словно из ниоткуда, шторы с зигзагами условного рисунка, низкие кресла и столики, сквозная ажурная «стенка», уставленная керамикой, эстампы в тонких рамочках, фигурки из гнутой проволоки, большие «художественные фото» глазастой Ани и прочие атрибуты типового дизайна и стильного стандарта начала 60-х. Изменился и искуситель, который и не собирался покидать эти стены. Он тоже словно вывернулся наизнанку, сменил окраску, перелицевался вместе с интерьерами. Вместо обрюзгшего мастодонта с его унылой житейской мудростью блистает здесь, рассыпая остроты и парадоксы, элегантно одетый юноша с умным скуластым лицом Андрея Тарковского.

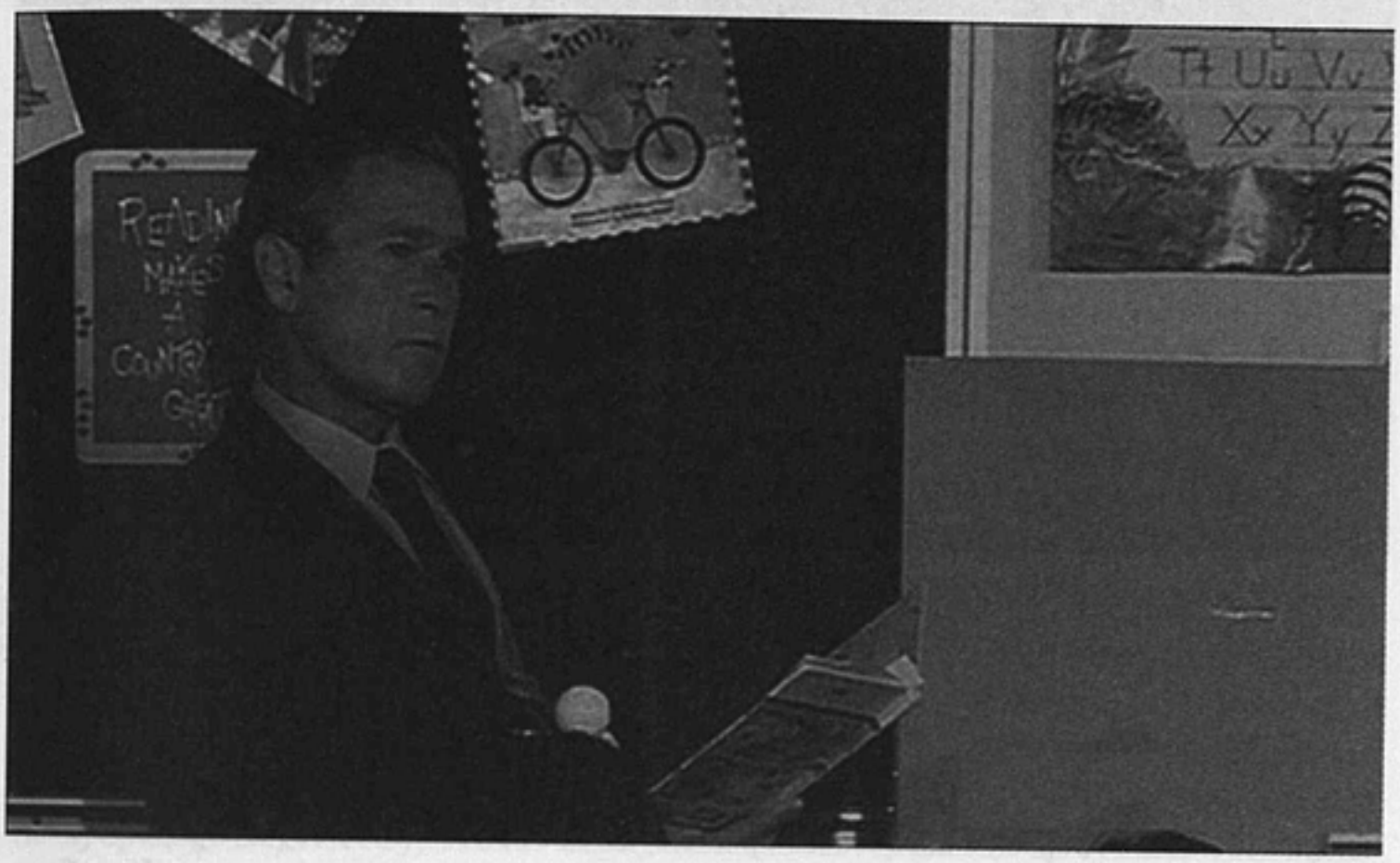
Метафорический мотив «смены одежд» выражен в монтаже с той ошарашивающей буквальностью, что вообще не свойственна «Заставе...»: сначала на Тарковском, подпирающем стенку на заднем плане, — просторный свитер с широкими продольными полосами и распахнутым воротом, а в следующий же (!) кадр он, как ни в чем не бывало, входит в легком джемпере и светлой рубашке, причем никакого разрыва в действии нет: взмах руки Ани, шутливо отменяющей тост за родителей, мягко соединяет эти кадры. Когда же герой успел столь капитально переодеться? Да, собственно, зачем? Случилась, скорее всего, обычная в кино накладка: стали снимать актера в одной одежде, а потом передумали (или свитер с полосками куда-то задевали) и переодели, а уже готовый материал трудно было переснимать и жалко выбрасывать. Тем более что курьез с мгновенной, как в анимации, сменой облика органично лег на смысл образа — потому и остался в фильме. Не зря эта плодотворная «накладка» сохранилась и во втором, прокатном варианте ленты, где изрядные куски были пересняты и у Хуциева было время пригладить иные монтажные шероховатости.

Окончание следует

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Боятся как огня

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО В РОССИИ

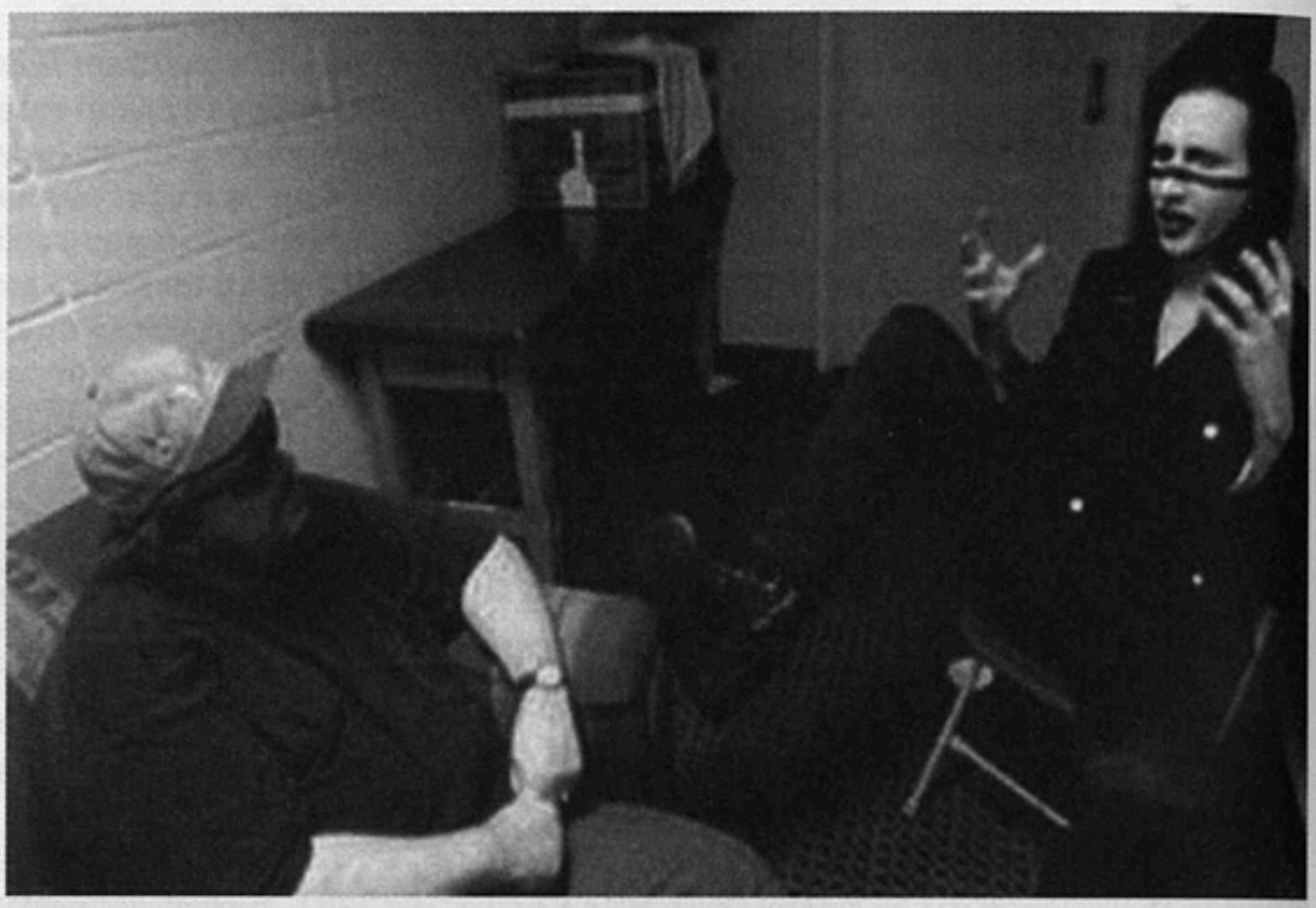


«Фаренгейт 9/11», режиссер Майкл Мур

«Кино вчерашнего и сегодняшнего дня — это только коммерческое дело. Путь развития кинематографии диктовался только соображениями прибыли. И нет ничего удивительного в том, что широкая торговля картинами — иллюстрациями к романам, романсам, к пинкертоновским выпускам — ослепила глаза производственникам и втянула их в себя»[1]. Удивительно, насколько актуальными остаются строки, написанные Дзигой Вертовым много лет назад в защиту неигрового кино от законов уже тогда коммерческого советского кинопроката. Вот и сегодня «серьезные» продюсеры, прокатчики и, как ни странно, журналисты о появлении документального кино в кинопрокате вообще предпочитают не вспоминать. «У него нет своего зрителя», «оно нашло себе место на ТВ», «недостаточно зрелищно» — существует достаточно предлогов, чтобы даже не обсуждать все то, что происходит с прокатом неигрового кино и есть ли тут у него какие-либо перспективы.

Однако есть несколько обстоятельств, противоречащих расхожей точке зрения. Бум документального кино во всем мире, происшедший в последние годы, привел к тому, что на Западе, по утверждению продюсера Григория Либергала, средний документальный фильм вполне может рассчитывать на бокс-офис от трех до десяти миллионов долларов в мировом прокате. Это показатель, которого в России достигает не каждый игровой фильм. Многие документальные ленты раскупаются еще до первой их фестивальной демонстрации. И это даже если не вспоминать рекордсмена Майкла Мура, у которого «Фаренгейт 9/11» давно перевалил через двухсотмиллионную отметку. И хотя проблем у западного неигрового кино, конечно же, тоже хватает, и общественный резонанс, и кинотеатральный зритель у него есть. Оно приносит и прибыль, особенно ощутимую в процентном соотношении к производственным затратам: три миллиона долларов при средних затратах в 200—500 тысяч.

[1] Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 70.



«Боулинг для Колумбины», режиссер Майкл Мур

Но в России кинотеатры боятся документального кино как огня. Неигровые картины, побывавшие в нашем кинопрокате, можно пересчитать по пальцам. «Накойкаци», «Птицы», «Фаренгейт 9/11», «Боулинг для Колумбины», «Двойная порция». Еще столько же шли клубным показом. И это все – только зарубежные картины, ни одна из которых не смогла доказать прокатчикам и кинотеатрам свою коммерческую состоятельность. В прошлом году в театральный прокат не вышло ни одного неигрового фильма. Как будто их нет. Нет известной во всем мире школы документалистики с восходящими к Вертову и Шуб традициями, фестивалей документального кино, которые, по словам Андрея Шемякина, приходятся чуть ли не по одному на каждый день года. Нет зарубежных хитов, которые знают везде, кроме России. «Даже те многозальники, которые изначально декларировали показ авторского кино, должны признать, что заполнить залы с помощью таких фильмов очень сложно, — отмечает Либергал. — Западная практика показывает, что как только заполняемость залов достигает определенной критической отметки, возникает место для документального кино. Во всяком случае, все крупные неигровые фильмы, которые за последние десять лет вышли в прокат на Западе, шли именно в мультиплексах. У них не было прерывания проката, а у нас — был».

Тем не менее перспективы определенные все-таки есть, клубный показ уже возрождается — в виде, например, программы «Кинотеатр.doc». Эта форма успешна, окупается. Хотя бы из-за того, что документальное кино сейчас можно делать за сравнительно небольшие деньги. Интернет позволяет снизить затраты на рекламу. Просто руки пока не дошли. Пока есть возможность получать прибыль за счет механического наращивания мощностей вместо интенсификации, будут заполнятся те ниши, которые приносят максимальный доход при минимальных усилиях. Пока есть возможность наращивать количество копий, которые собирают игровые блокбастеры, никто не будет искать более хитроумные и затратные решения.

Заполняемость залов у нас достигла уже такой критической отметки, что некоторые новые кинотеатры, как известно, закрываются из-за отсутствия зрителей. Вроде все предпосылки для развития новых сфер проката есть, но документальное кино привлекать туда никто не собирается. Зритель не готов его принять, им интересоваться — считают прокатчики. Но как это произойдет, если по ТВ практически не показывается не только современное российское

«Фаренгейт 9/11», режиссер Майкл Мур

неигровое кино, классика документалистики, но и лучшие зарубежные фильмы? Когда учат латынь, это делают по выдающимся произведениям, написанным на этом языке, — по Римскому кодексу и Горацию. Как можно приучить зрителя к документальному кино, если он не только не смотрел Флаэрти, Ликока, Маркера, Ивенса, но никогда даже не слышал эти фамилии? Согласно афоризму Сергея Муратова: «Документальные фильмы не только негде увидеть, о них негде узнать, чтобы захотеть увидеть».

Отсутствие выхода документального кино к зрителю (по ТВ, как уже отмечалось, его показывают не только крайне редко, но и, в основном, ночью) пагубным образом сказывается на состоянии самой отечественной документалистики. Авторы теряют контакт со зрителем, не рассчитывая, что их фильм увидит кто-то, кроме узкого круга профессионалов. Ведь даже призеров крупнейших отечественных фестивалей, как, впрочем, и работы режиссеров, пользующихся огромным успехом за границей, никто не знает — на что же надеяться тем, кого судьба обделила симпатиями жюри? В результате уже престижно снять такой фильм, от которого откажутся все телеканалы, — это становится своего рода знаком качества. От хорошего фильма шарахаются теленачальники. Телевизионная документалистика функционирует исключительно по принципу информационно-развлекательной непритязательности: три наиболее распространенных на сегодняшнем ТВ жанра — расследование, портретный фильм и научно-популярная передача — делаются по одним и тем же шаблонам без всякого намека на художественность. «Позиция «мне зритель не так уж и нужен» — хороший тон в артхаусном кино, — фиксирует сложившуюся ситуацию классик советской документалистики Самарий Зеликин. — В результате, сидя в фестивальном зале, я иногда играю в такую игру: пытаюсь представить себя руководителем телеканала. Он думает: «Этот фильм — неплохой, но скучный, в этом — сплошной мат. Тот — слишком долгий, тот — не подходит по формату».

Что такое «формат», кстати, практически нигде внятно не формулируется. Можно приблизительно обозначить его как «каналу нравится вот так, а не как-нибудь еще». В среде российских документалистов часто горько подшучивают друг над другом: молодец, снял четырехчасовой фильм без закадрового текста, без саундтрека, без сюжета, черно-белый, и в нем ничего не происходит! Еще немного, и эти авторы уже не смогут показывать свое кино даже друг другу. Или вынуждены будут идти на ТВ или в игровое кино, как это сделали Марина Разбежкина, Алексей Учитель, Сергей Дворцевой, Сергей Ка-

рандашов, Алексей Федорченко, Сергей Лозница и многие другие. Это, конечно, подается как эксперимент, но правда заключается в абсолютной невостребованности документального кино в России. Оно не является массовым, не является элитарным, его — нет.

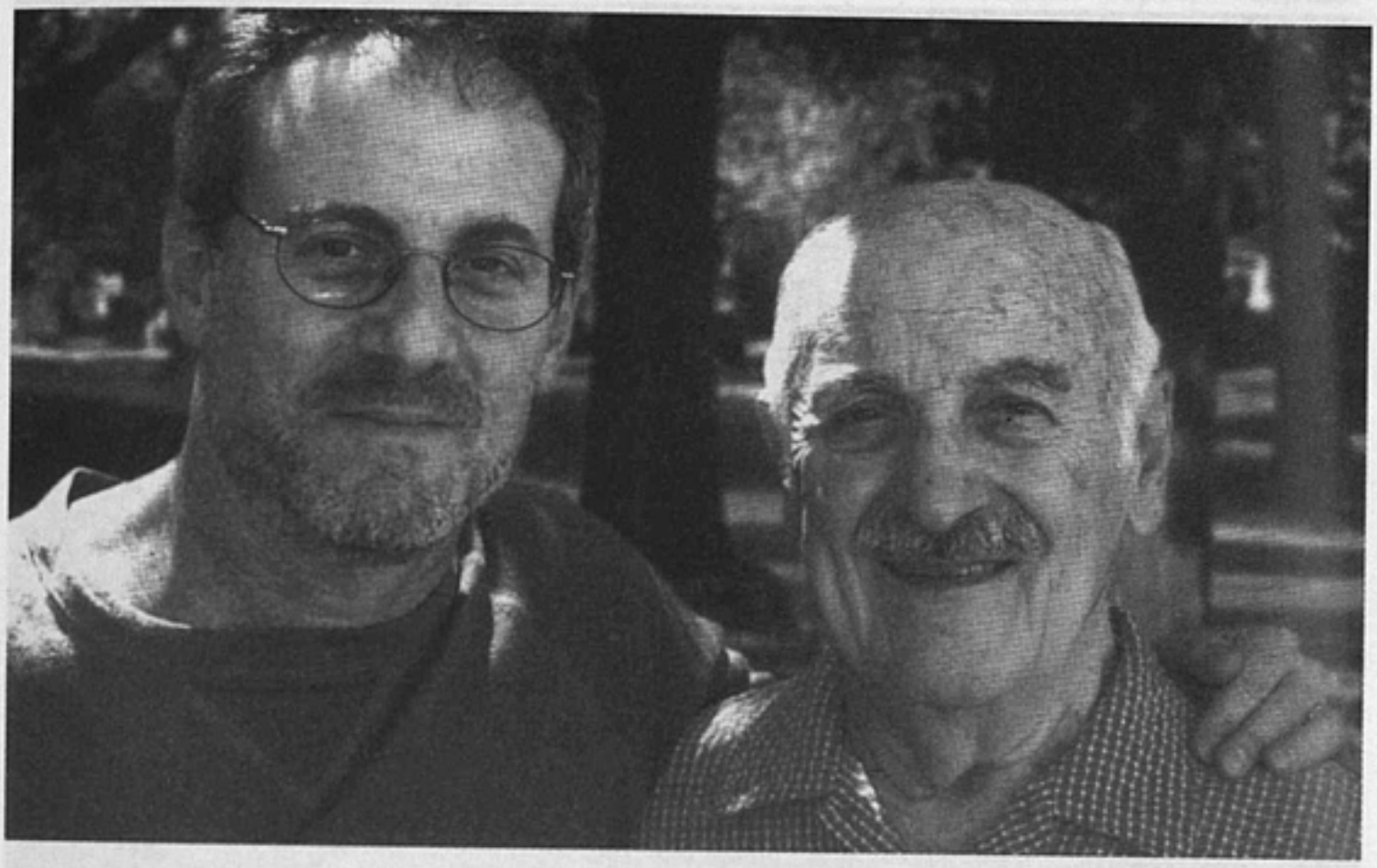
Прокатчики оценивают ситуацию вполне трезво. Программный директор сети кинотеатров «Пять звезд» Армен Бадалян говорит о работе с тем неигровым кино, которое после «Фаренгейта 9/11», имиджевого для компании «Парадиз», он пытался ставить в кинотеатры: «Залы, в которых стоит картина, не могут держать ее бесконечно долго, а зрители, не имеющие возможности узнать о фильме, стекаются на сеансы тоненькими ручейками. Однажды мы были просто вынуждены убрать такой фильм из репертуара... «Фаренгейт» — единичный случай, выводить из работы с ним какой-то единый для всех закон — бессмысленно. У картины была слава, о которой мечтали бы сотни игровых картин, поэтому с ней все получалось легче. Но как работать с высококачественными неигровыми фильмами, которые по метражу соответствуют часовому сеансу? Театральный прокат проходит среди уже устойчивых форматов сеансов. Если мы выпускаем картину продолжительностью меньше часа, возникают проблемы с ценообразованием такого сеанса. Эти технологические трудности преодолимы, но систематической работы, которая позволяла бы это трезво оценить, не ведется. Если некоторые кинотеатры все же пытаются такую работу проводить — низкий им поклон. «Пять звезд» на Новокузнецкой, наш самый открытый для кинематографических предложений разного рода кинотеатр, мог бы справиться с такой задачей, но ведь нет даже минимального предложения! Я об этом высказывался в интервью журналу «Искусство кино»[2]. Мы не кудесники и не шаманы, а всего лишь посредники между кинематографом и зрителем. Сказать, что те, кто показывает кино, просыпаются с мыслью о том, чего бы еще добавить в репертуар, было бы неправдой. У нас очень много текущей работы, а новые идеи появляются редко. Мы реагируем на предложение. Производители документальных фильмов или их авторы не предлагают нам конкурентоспособные картины для кинотеатрального проката. Ни разу не предложили минимально знаковую картину, даже минуя дистрибьюторов, которых у документального кино вообще не существует. А я не могу позволить себе заниматься самообразованием и лично отсматривать все новинки документального кино, отбирая их для показа».

Не менее скептически настроен директор по кинопрокату «Централ Партнершип» Андрей Радько: «Мы не ищем неигровое кино специально. Если мы встречаем фильм, который интересен массовому зрителю, а не снят документалистом для себя и своих друзей на тему, которая никому другому не интересна, то мы с ним работаем, продвигаем его. Мне на просмотр ни разу не приносили русские документальные картины. Поэтому все разговоры о том, что у нас это кино зажимают, просто не имеют смысла. Крупным дистрибьюторам его просто не предлагают. Этот жанр вообще нечасто встречается в кинотеатрах мира. Дело тут не в продвижении. К каждому фильму всегда необходим индивидуальный подход, несмотря на количество релизов. Нужно понять, что в фильме может зацепить попкорнового зрителя, потому что у нас будет всего две недели, чтобы доказать зрителю право фильма на существование. Остальное может выходить на DVD или еще как-то».

Отношение к зрительскому потенциалу у неигрового кино начало изменяться только в последние два года. Пусть пока лишь столичную аудиторию, но все же кинотеатры понемногу начинают знакомить зрителя с тем, что смотрят за рубежом и что он мог бы никогда не увидеть. Зрительские реакции доказывают, что неигровое кино может быть востребовано, что аудитория готова к его восприятию. Речь идет, прежде всего, о двух фестивальных

[2] См.: Бадалян А. Аудитория всегда права. — «Искусство кино», 2007, №10.

программах — «Свободная мысль» на ММКФ и коллекции документального кино на фестивале «Образы Америки». Несколько отличающиеся друг от друга программы позволяют убедиться воочию, что есть неигровое кино, которое может быть одновременно художественным, зрительским и успешным. Фильмы «Свободной мысли» — либо коммерческие хиты, либо призеры крупнейших фестивалей последних лет. В зал кинотеатра «Октябрь», где они идут одним сеансом, каждый день во время ММКФ набивается больше зрителей, чем в зале кресел, и документальное кино смотрят



«Березовая улица, 51», режиссер Даг Блок

стоя. И за приличные деньги, сопоставимые с ценой билетов на главные голливудские боевики.

«Образы Америки» показывают только американские фильмы — самые заметные картины последних лет плюс ретроспективы классиков документалистики. Этот фестиваль может себе позволить привозить режиссеров демонстрируемых картин. Так в позапрошлом году к нам приехал один из главных американских режиссеров — Фред Уайзмен. Он не просто живой классик, которого изучают во всех киношколах мира и знают везде, кроме России. Один из самых авторитетных американских телеканалов HBO каждый свой сезон открывает в прайм-тайм новым фильмом Уайзмена. В это время канал собирает максимально доступную ему аудиторию. При этом фильмы Уайзмена — неторопливые наблюдения за американской жизнью, каждое из которых может длиться от двух до шести часов. Американцы говорят, что то, что позволено Уайзмену, не разрешается больше никому. Нельзя сказать, чтобы Уайзмен был особенно доволен своим исключительным положением. «Мои фильмы не окупаются, — говорит он. — Хотя внимание коммерческого телевидения к документальному кино возрастает и скоро ситуация может измениться. Но пока собирать на них деньги очень сложно. Понимаете, это же все некоммерческие картины. Поэтому для них не находится дистрибьюторов в широком театральном прокате. Я делаю их для кинотеатров, но все равно вынужден показывать только по общественному ТВ. Я заметил, что широким театральным прокатом воспринимаются только те документальные фильмы, которые делаются по законам голливудских блокбастеров».

«Слово «документальный» в США до недавнего времени было вообще ругательством, — вторит ему другой режиссер-документалист, Стивен Эшер. — Когда-то мы с моей женой сняли фильм Troublesome Creek про ферму семьи моей жены. Фильм был очень хорошо принят публикой, он получил два главных приза на фестивале в Санденсе. Но даже после этого, когда мы пришли

к дистрибьютору с картиной, он сказал нам: «Ваш фильм — это двойное «д». Он документальный и депрессивный. Я не могу взять его. Все равно на документальную картину никто не пойдет». Это было десять лет назад. Сейчас тоже непросто найти своего зрителя, но документальное кино находится на подъеме популярности. Дистрибьюторы хотят денег. За последние пять лет несколько фильмов принесли миллионы долларов. Поэтому дистрибьюторы вновь хотят таких же сборов. Если есть призы и фильм может сделать несколько сотен тысяч долларов, им этого уже мало, хотя несколько лет назад это ка-

«Зеленый театр в Земфире», режиссер Рената Литвинова

залось фантастикой. Все равно они хотят большего». «В США сейчас все чаще случается такое: пара собирается в кино в субботу вечером и выбирает, что посмотреть, — рассуждает еще один классик американского неигрового кино Алан Берлинер. — Берется программа, и они после каждого названия говорят: «Ой, ерунда, мы это уже смотрели!» И как раз после этого, скорее, чем когда-либо ранее, может прозвучать реплика: «Эй, а может, что-нибудь интересненькое из документального посмотрим?» Эта мысль витает в воздухе, прокатчики это чувствуют, и скоро такой паре смогут предложить посмотреть документальное кино в ближайшем кинотеатре».

На фоне того, что происходит в России, положение американских документалистов выглядит скорее авантюрным, чем плачевным. Даг Блок, чей фильм «Березовая улица, 51» — один из рекордсменов по призам зрительских симпатий в США, рассказал, что его фильм прокатывался по всей стране девять месяцев. А потом потихоньку объяснил, что решил сэкономить на печати копий и сам возил пленки с фильмом по разным городам, как бродячий циркач. Этот процесс растянулся почти на год. Режиссер Дон Алан Пеннебейкер говорит, что пока он с женой снимал фильмы про рок-звезд и политиков, их показывали везде, а как только стали пытаться рассказывать еще о чем-то, приток денег резко сократился, и можно сказать, что они сейчас живут за счет умерших или состарившихся рок-музыкантов. И что когда он, чьи фильмы к тому времени Америка смотрела три десятилетия, пришел снимать фильм про Клинтона, тот ничего о нем не знал.

Тем не менее, если на улице американского миллионника остановить среднего человека и попросить его назвать хотя бы кого-то из режиссеров документального кино, он обязательно вспомнит несколько фамилий. Если открыть любой журнал, где есть кинокритика, там обязательно будет что-то написано про те документальные фильмы, которые идут в ближайших кино-

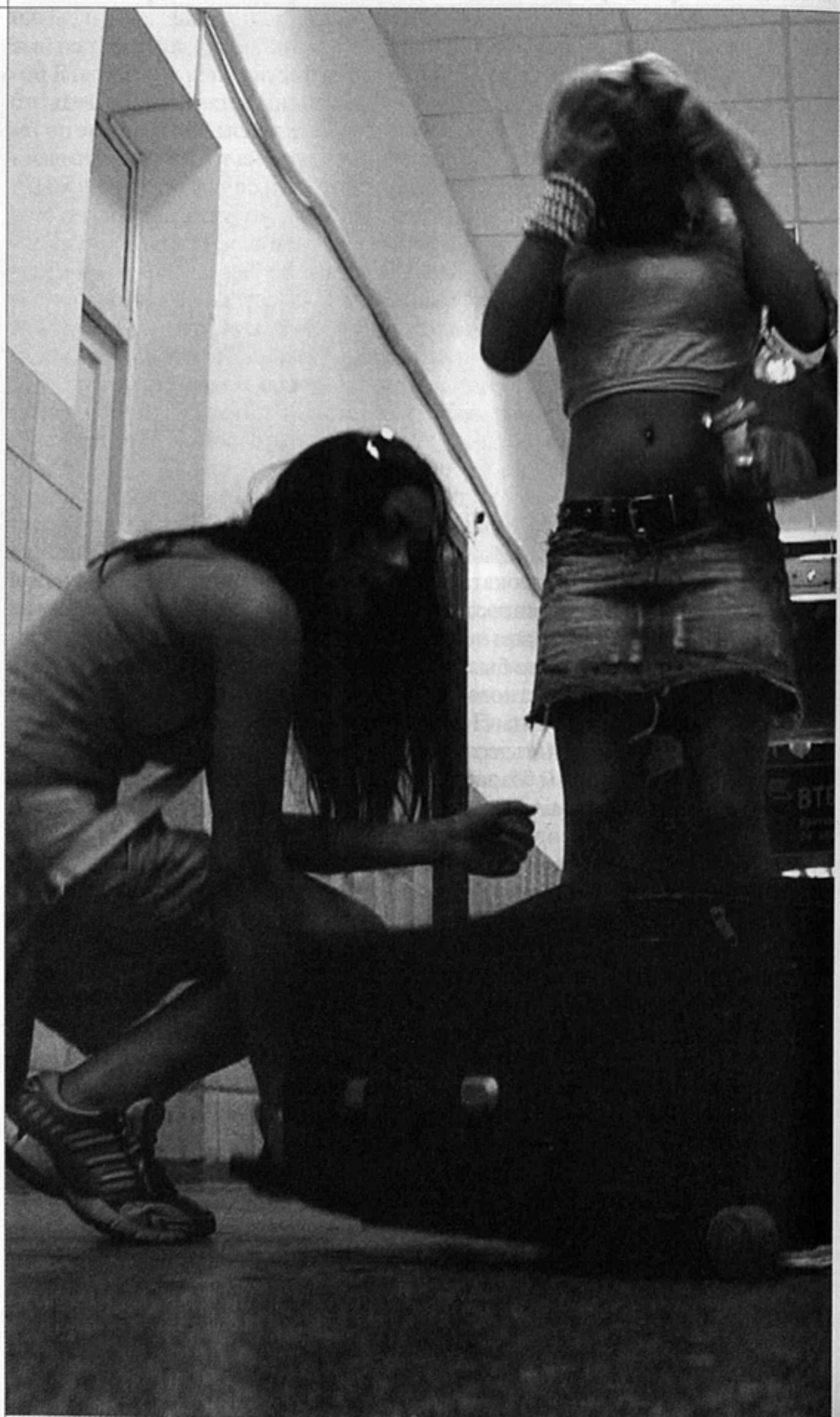
театрах. Если прийти в кинозал, где идет сеанс неигрового фильма, то выходить оттуда не захочется, потому что фильм, скорее всего, сумеет увлечь драматургией, не уступающей игровым фильмам. Если задаться целью посмотреть классику американской документалистики, то ее легко можно обнаружить на ТВ или на DVD в хорошем качестве. Американцы не ждут, пока зритель будет готов, они растят его сами.

У нас же фильм-победитель программы «Свободная мысль» на ММКФ «Монастырь» телеканал «Россия» собирался показать в прайм-тайм, как было обещано во время прошлого ММКФ, но... так и не показал. Сергей Мирошниченко сказал об этом в интервью РБК: «Мы каждый год делаем рассылки всем руководителям телеканалов, лично тем, кто возглавляет документальные отделы на ТВ. Никто из них даже не приходит на фестивальные показы. Я понимаю, если бы эти картины были каким-то глубоким артхаусом. Но ведь это популярные фильмы, получавшие главные мировые призы, показанные по телевидению во всем мире. Люди, которые претендуют на то, чтобы быть властителями наших «теледум», могли бы поинтересоваться тем, что происходит на фестивале. Зачем они работают на телевидении, получают хорошую зарплату? Может быть, им стоит поднапрячься и поработать? Они же могут корректировать свои программы, как-то развиваться. Большинство из них вообще в курсе, что сегодня происходит в мировом документальном кино? Я приходил на канал «Культура» с предложением сделать слот из двенадцати фильмов в год. Хотя бы с этого начинать, чтобы появилось хорошее документальное кино на нашем ТВ. Но они почему-то отчаянно отказываются. Покупают документальные драмы, какие-то смутные картины на исторические темы, а документальные фильмы — нет. Не могу этого понять. Я очень надеюсь на то, что все же получится пробить эту стену».

Без успешного кинопроката, кажется, ничто не может заставить зрителя и телевидение изменить свое отношение к неигровому кино. Как минимум они узнают о его существовании, как это уже произошло с фестивальным зрителем в столице. Новым этапом проката неигрового кино может стать цифровая дистрибьюция — система распространения копий фильма по кинотеатрам не на пленке, а на любом цифровом носителе, когда не нужно тратиться на печать пленочных копий фильма, что было одним из существенных препятствий для распространения малобюджетного кино. Уже вышедший весной фильм Ренаты Литвиновой «Зеленый театр в Земфире» собрал в прокате на цифровых копиях в тридцати залах сто пятьдесят тысяч долларов, чего добивается не каждый игровой фильм, причем без затрат на рекламу. Это заставило прокатчиков присмотреться к неигровым фильмам, и уже вышел в прокат «Да будет свет!» Мартина Скорсезе, анонсируются другие неигровые картины.

Цифровых залов в нашей стране меньше сотни, но будущее за ними, а количество зрителей убеждает в том, что неигровое кино постепенно найдет свое место в массовом сознании. Фрагментарно, неторопливо, но процесс совершается на наших глазах. Осенью впервые за пятнадцать лет неигровой отечественный фильм на пленке выйдет в кинопрокат — «Девственность» Виталия Манского, и режиссер утверждает, что прокат будет довольно широким. Большая часть специалистов по неигровому кино убеждена, что именно скандальные фильмы начинают бум неигрового кино в стране, не важно, «Киноглаз» это, «Легко ли быть молодым?» или «Боулинг для Колумбины». Не следует забывать, что во времена перестройки фильмы Подниекса, Голдовской, Учителя, Говорухина собирали в кинозалы гораздо больше зрителей, чем многие игровые картины. Не следует также забывать о Вертове, с которого мы начали этот разговор и который тоже был предельно скандален для своего времени. Возможно, мы находимся на стадии серьезного тектонического сдвига для неигрового кино в России, и теперь очень важно сделать так, чтобы прежняя тревога не оказалась ложной.

ОПЫТ



«Девственность»,
режиссер
Виталий Манский

ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ:

«Предложат стать кардиналом — откажусь»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Сергей Сычев. На пресс-конференции в Сочи после показа фильма вы сказали, что канал ТНТ хочет подать на вас в суд.

Виталий Манский. Канал имеет право, по нашему письменному договору, на согласование. Я эту формулировку трактовал условно, а канал, увидев фильм, — весьма конкретно. И, пользуясь этим правом, хочет внести изменения, сокращения. Эти сокращения связаны с эпизодами программы «Дом-2». Я надеюсь, что канал примет мои аргументы. Один из них заключается в моей уверенности, что ничто не может нанести ущерб проекту «Дом-2», тем более моральный.

Я вообще считаю, что зритель современному телевидению не доверяет, он неспособен с телеэкрана считывать какие-то послания, потому что ТВ дискредитировало себя, оно выполняет уже другие функции, которые не затрагивают воспитательные задачи. Поэтому я бы хотел, чтобы эту картину люди смотрели либо в кинотеатрах, что, конечно, само по себе наглое заявление, либо в DVD-формате, когда ты покупаешь фильм и гипотетически готов к диалогу с экраном: нет рекламы и т.д. В этой форме эта картина сыграет, по-моему, важную роль.

С.Сычев. Из-за такого отношения к телевидению вы перестали для него работать?

В.Манский. Да, я даже создал фестиваль «АРТДОКФЕСТ», который в народе прозвали фестивалем антителевизионных фильмов, наверное, благодаря изображению фестивального плаката. Вообще говоря, на сегодняшний день я понял всю бессмысленность занятия документалистикой на телевидении. Я трачу время, жизнь, но в телевизоре ничего нельзя сказать, там окончательно поменялись задачи.

С.Сычев. Это означает, что телевизионная документалистика потеряла смысл?

В.Манский. Ну она, прежде всего, документалистикой не является. Дело в том, что когда я пришел на ТВ, то понимал, что оно существует по другим законам. Я знаю, что такое формат, и работал в этих рамках. Но я соглашался говорить форматно, потому что главным в этом словосочетании было слово «говорить». А когда сейчас нужно форматно молчать, тогда все вообще теряет всякий смысл. Когда делаешь фильмы, понимая, что они не уходят, как вода в песок, тогда соглашаешься на какие-то компромиссы. Можно жить с нелюбимым мужем при условии, что он тебя ежедневно не избивает. А если он начинает издеваться и унижать?

С.Сычев. Такая ситуация на всех каналах?

Интервью взято после премьеры фильма В.Манского «Девственность» на «Кинотавре»-2008.

В.Манский. Я считаю, что телевидение действительно должно делать форматное кино, потому что таков способ найти аудиторию, продать продукт, ведь ТВ — это участник рынка. Но я также считаю, что упаковывать надо конфеты, а не дерьмо. А на телевидении делают фильмы, которые слишком часто вообще бессмысленны. При этом телевизионная документалистика становится все более профессиональной. Я даже за то, чтобы снимались такие фильмы, как «Византийский урок». Я против этой картины, но она хотя бы содержательна. Там есть послание, с которым я не согласен, но оно все-таки есть. Мы же уже посмотрели фильмы про геморрой у всех наших народных артистов, их бывших жен и любовниц, мы узнали все, что знать совершенно не обязательно.

С.Сычев. Телеканал «Культура» вы в расчет не берете?

В.Манский. Я живу не только в России, но и в мире. Для меня не существует государственных границ, особенно массмедийных, закрытых культурных пространств. В Германии и Франции есть общий канал ARTE, который показывает мой фильм «Одноклассники», хотя в этих странах не живет ни один мой одноклассник. Но этот канал показывает эту картину, потому что для людей, там живущих, важен каждый человек. Он воспитывает в своих зрителях умение сострадать, сочувствовать. В России, где живет половина моих одноклассников, на канале «Культура» мне говорят, что для них это неформатный фильм. Но если формат важнее эмоций, чувств, значит, сегодня наше ТВ, включая канал «Культура», болеет. Но даже боли не чувствуем. Человек ведь заболевает гриппом не потому, что хочет заболеть, он просто где-то подхватил вирус. Должен принимать таблетки и стать снова здоровым, нормальным. Я думаю, что наше ТВ нуждается в лечении, я уверен, что оно в конце концов выздоровеет. Я вижу, что потихонечку симптомы выздоровления появляются. Например, существование программы «Закрытый показ» на Первом канале — хороший знак. Я лично знаком с руководящими лицами практически всех центральных каналов. И это абсолютно вменяемые люди. Просто они оказались заложниками мифов, которые сами и создали. Я жду, кто же из них первый отрезвеет и создаст у себя слот для настоящего документального кино хотя бы в четыре утра. А потом ужаснется, когда увидит, насколько это востребовано, что есть люди, которые хотят находиться в серьезном диалоге с сегодняшним днем. Сейчас все еще кажется, что людям больше всего интересно, какие туфли у Ксении Собчак. Но ведь нельзя прожить всю жизнь, интересуясь только подобным. Так не бывает.

С.Сычев. Ваш фильм «Наша Родина» не показывают по ТВ, а «Рожденные в СССР» Сергея Мирошниченко канал «Россия» поставил в прайм-тайм. Но он тоже неформатный и тоже говорит о важном.

В.Манский. Понимаете, когда я говорю так жестко, нельзя воспринимать это тотально. Всегда есть исключения. В конце концов фильм Сокурова о Вишневской и Ростроповиче показал ТВЦ, но это абсолютное исключение. Кстати, показав этот фильм, канал унес три «Тэфи». Можно ли представить, чтоб ТВЦ в его прошлом качестве смог бы получить такие награды? Этот канал не соответствовал профессиональным призам! Стоит «просто» купить фильм. Ведь они даже не участвовали в его финансировании. Заплатили несправедливо низкую цену за эту картину и вынесли три «Тэфи», которые сейчас наверняка стоят где-то в кабинете главного человека. И вот он ходит и понимает, поскольку человек далеко не глупый, что награды эти не заработаны его собственным каналом. А в следующий раз он, может быть, скажет Сокурову: «Александр Николаевич, вот мы тут поэксплуатировали вас, может быть, мы вам теперь как-то поможем?» Это ведь камень на камень, кирпич на кирпич.

С.Сычев. Но ведь менеджеры каналов объясняют такое положение тем, что хороших фильмов мало...

В.Манский. Тем более. Так покажите эту малость, эту толику, эти три хороших фильма, которые вымучивает российский кинематограф. Нельзя все «бабки»

в этом мире заработать. О душе подумайте, ребята! Что вам в вашем круглосуточном вещании эти полтора часа?

С.Сычев. Давайте вернемся к вашей «Девственнице». В чем сейчас заключается требование канала: сократить ее, а иначе суд?

В.Манский. Изначально у них было требование изъять «Дом-2», сейчас мы говорим о двух минутах, покадрово, посекундно. Я хотел бы верить, что мы найдем с каналом общий язык хотя бы потому, что скандал вообще в природе ТНТ и особенно данного проекта. Странно, что они тратят так много энергии для создания скандалов внутри проекта и так ревностно относятся к скандалу за его рамками. Я, скажем, не люблю, я считаю свою героиню Карину «Барби» конченым человеком. Но, с другой стороны, понимаю, что мой фильм — это еще одна возможность для нее заявить о себе. Как ни странно. Вот у нас в стране есть Елена Беркова, порноактриса, которая ведет программы на молодежном ТВ. Ни один нормальный человек из цивилизованного об-

щества в одном море с ней купаться не стал бы, но наша реальность свидетельствует об обратном. Потому что сейчас наши медийные лидеры — это люди, которые заражены очень опасным вирусом, передающимся легким путем. И такие сомнительные личности — кумиры поколения!

С.Сычев. Вы все-таки рассчитываете на телевизионную премьеру?

В.Манский. Я хочу и буду настаивать, чтобы продюсеры сначала сделали все для показа этого фильма не по ТВ, чтобы он выработал свой нетелевизионный ресурс полностью. После этого я бы хотел, чтобы его показали по «ящику».

«Наша Родина»

С.Сычев. В прокате будет цифровая дистрибьюция?

В.Манский. Нет, у нас кинокопия, 35-*мм*.

С.Сычев. Но ведь это дороже...

В.Манский. Да. Почему я стал работать с этими продюсерами? Они сказали, что готовы показывать фильм в кинотеатрах. Сам я смотрю его с трудом. Он очень жесткий, это не рождественский пряник, но степень его смотрибельности выше, чем у многих игровых фильмов с многомиллионными бюджетами.

С.Сычев. Вы готовы его сокращать, если этого потребуют?

В.Манский. Если это будет условием выхода фильма, то готов. Если мы не придем к какому-то решению и канал подаст в суд, у меня на это нет сил.

С.Сычев. Но это дополнительный пиар для фильма.

В.Манский. Я взрослый человек, мне не двадцать лет. Был бы я мальчиком, то с удовольствием судился бы. Я готов один раз пойти на ринг к Владимиру Соловьеву, потратить ровно час, чтобы высказать свое мнение, выслушать оппонентов и узнать мнение аудитории, которая будет голосовать. А настоящий суд в России — это же не передача на час, нужно будет бросить все и этим жить.

С.Сычев. Поскольку в некоторых эпизодах используется лейбл ТНТ, это означает: материал снят не вами, а заимствован у канала?

В.Манский. Нет. Там есть всего пятнадцать секунд с буквами ТНТ: мы снимали монитор на вокзале и там написано название программы «Секс с Анфисой Чеховой». Также есть эмблема ТНТ на Пушкинской площади, там стоит большой экран, где круглосуточно идет их реклама. Это мы снимали сами. В фильме нет ни одного кадра, который был бы снят не нами. Все от начала до конца съемки мы производили собственными силами за собственный счет на собственной аппаратуре.

С.Сычев. А кадры, которые вы сняли с экранов мониторов «Дома-2»?

В.Манский. Это один из пунктов наших обсуждений с каналом, мы сняли материал с мониторов, и он совершенно достоверен. Мое авторское решение

заключалось в том, чтобы показать: как только героиня заходит на территорию «Дома-2», она исчезает, становится изображением на экранах. Я мог бы поставить там свою камеру, но отказался от этого. Мы начинаем снимать героиню вновь, только когда она выходит за ворота «Дома-2».

С.Сычев. Есть ли закон, который защищает использование вами материалов «Дома-2»?

В.Манский. Есть, но защита наступит только через четыре с половиной года, когда материал окончательно перейдет в наше распоряжение. До этого мы должны согласовывать использование кадров с каналом.

С.Сычев. Я так понял, что когда вы пришли на «Дом-2», у вас уже была некая идея фильма...

В.Манский. И да, и нет. Я работал над другим фильмом, потом мне ТНТ предложил снять «Дом-2». Потом идеи пересеклись. Но моя позиция такова: все, что я снимаю — не важно, для каких проектов, — это мое кино! Поэтому для меня важно использование всего отснятого объема материала так, как я захочу. Я должен свободно его использовать. А в данном случае я ограничен. Повторяю, все, что снимаю, — это мое кино. Поэтому материал может идти в разные фильмы.

С.Сычев. Когда вы стали снимать заказной фильм про «Дом-2», вы уже думали о фильме «Девственность»?

В.Манский. Конечно! Я уже его снимал полгода. Но не думал, что в «Доме-2» найду свою героиню. Я и не искал там. Мне гипотетически был интересен «Дом-2» как феномен. Но именно там я увидел героиню. В принципе, у меня сорвалась другая, более интересная: она, тоже девственница, притом религиозная девушка, работала в московской фирме, оказывающей секс-услуги по Интернету. Мне стало интересно, как в ней все это сочетается. К сожалению, конкуренты сдали эту контору милиции, и ее закрыли буквально перед съемками. Можете себе представить, как сложно найти в Москве такую фирму и найти с ней «общий язык».

С.Сычев. После того как запретили первый фильм Фреда Уайзмена, он стал подписывать особые соглашения с главными героями на использование всего материала с их участием.

В.Манский. Да-да, я знаю. Я тоже подписываю особые соглашения со всеми героями. Без этого сейчас нельзя снимать документальное кино. Хотя мне это не кажется справедливым.

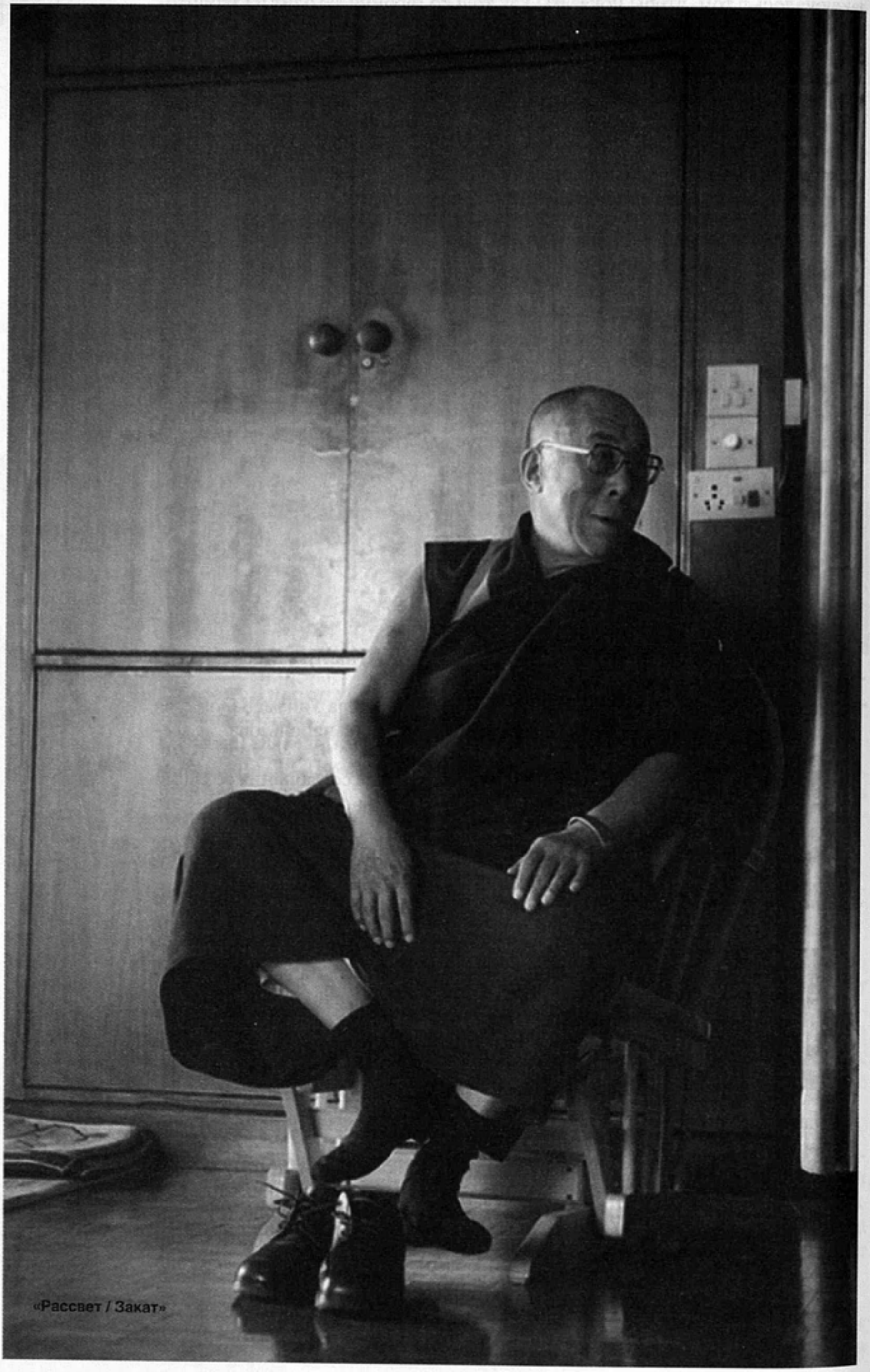
С.Сычев. Вот в кадре «Барби» говорит, что она не понимает, зачем здесь камеры, и возникает ощущение, что она против съемки.

В.Манский. Да, но мы подписали соглашение, в котором прописываются ее обязательство участвовать в съемках, количество дней, наличие камер. А дальше я действовал так, как считаю нужным. Мы узнали место, где она работает, договорились там с людьми и снимали. Она сама пыталась мне, взрослому человеку, втюхать сказку о себе. А я ведь ее снимал не только для того, чтобы ретранслировать ее мифы.

С.Сычев. Я уже слышал претензии к вашему фильму. Во-первых, вас упрекают в том, что вы своих героинь снимаете или частично, или полностью обнаженными. Понятно, что их физическая обнаженность — символ душевной наготы, но все же... А второе — это подглядывание в окна в конце фильма?

В.Манский. Я намеренно снимаю этих девушек обнаженными, потому что они снимаются так осознанно. Они девственницы, но у них нет никаких барьеров. Моей дочери двадцать один год, мы живем с ней в одной квартире. Я никогда не видел ее обнаженной. Последний раз, когда ей годик был. А эти героини, которых я видел первый раз в жизни, совершенно спокойно раздевались при взрослом мужчине.

С.Сычев. Но ведь есть люди, которым не стыдно испражняться на улице. Это ведь не значит, что их нужно показывать во время самого процесса!



«Рассвет / Закат»

В.Манский. Если это не лидеры молодежного движения, которые при этом еще учат других, как жить, тогда это проблема не моя, не автора, а этого человека. Нормального человека невозможно снять испражняющимся, разве только скрытой камерой. Теперь по поводу подглядывания в окна. Я этим кадром хочу сказать, что не только люди, которые продают девственность, но и те, кто этого не делает, не защищены от того, чтобы их девственность продали без их ведома.

С.Сычев. Но ведь это явное вторжение в частную жизнь!

В.Манский. Все мы не защищены, и этот кадр как раз является тому доказательством.

С.Сычев. А что делать людям, которые увидят себя в вашем фильме?

В.Манский. Пусть закрывают шторы!

С.Сычев. Почему вы решили работать с Дмитрием Быковым и Александром Цекало?

В.Манский. Когда я делал «Частные хроники. Монолог», передо мной был «заочный» кастинг двух писателей — Быкова и Яркевича. Последний этот кастинг выиграл. Быков тогда написал очень большую статью, критикующую фильм за его текст. Я это запомнил. И когда стал делать другой фильм, о котором говорил и который еще не снят, то позвонил Дмитрию, предложил ему посмотреть материал. Он был шокирован, — а надо сказать, что фильм задуман очень жестким, самым жестким из всего, что я делал, — но в итоге согласился со мной работать. А по поводу «Девственности» повторю: сегодняшней аудитории нужно все разжевывать, объяснять, она не способна считывать информацию. Как ей дать понять, что мой фильм вовсе не про девственность? Мне нужен был хороший текст, я попросил Дмитрия посмотреть материал. Он сказал, что не нужно ничего говорить. Но все-таки мы написали текст. Когда же надо было начитать, я понял, что мой голос не подойдет, и позвонил Александру Цекало. Он уже озвучивал «Частные хроники. Монолог», который тоже был на «Кинотавре», и я решил, что Саша — мой талисман.

С.Сычев. На мой взгляд, текст Быкова получился намного беднее, чем содержание картины, он ее сузил, конкретизировал, а в результате исчезли важные смысловые уровни.

В.Манский. Да, может быть. Но кто не делает, тот не ошибается.

С.Сычев. Сейчас существует, условно говоря, клубная система проката. Вы рассматриваете такой вариант?

В.Манский. Я считаю, что фильм сначала должен отработать в привычной для всех зрителей вертикали. Отработав так, коммерческий фильм как бы выплескивает все, что в нем есть. Трудно себе представить фильм о Джеймсе Бонде в клубном прокате. В клуб идут не за этим. Наш фильм, я думаю, сможет выжить в привычной потребительской схеме: реклама, билборды, кинозал, попкорн. Но потом, поскольку у него есть вторые и третьи уровни считывания, он должен уйти в клубный прокат, где люди готовы это осмыслять.

С.Сычев. В последние годы в российский прокат выходили несколько зарубежных неигровых лент, которые, кроме «Птиц», провалились, несмотря на то что была попытка использовать ту схему проката, о которой вы говорите.

В.Манский. Может быть, дело в том, что это были зарубежные фильмы и не делались для прокатчика, который кровно был бы в них заинтересован. Подчеркиваю еще раз, я стал работать с моими продюсерами не потому, что они дали мне возможность сделать эту картину, у меня есть средства, чтобы снимать фильмы без всякой финансовой помощи. Я начал с ними работать потому, что они четко осознавали, о чем и каким будет этот фильм, и брали на себя всю ответственность по прокату.

С.Сычев. Когда вышел ваш манифест «Реальное кино» в журнале «Искусство кино», было ощущение, что вы хотите создать некую торговую марку, как, скажем, «Другое кино».

В.Манский. Я менее практичен, чем обо мне думают. Я нанял когда-то человека на пост директора премии «Лавр». Он со своей работой не справился, мы его уволили. Но он умудрился украсть у нас даже слово «Лавр», которое зарегистрировал на свое имя. А нас теперь шантажируют каждый год, напоминая, что именно этот человек — правообладатель слова «Лавр», и нам теперь эту премию вручать нельзя. Ко мне когда-то пришел Михаил Синев и предложил сделать какой-то проект под названием «Реальное кино». Я не оценил предложение и отказался, а он потом сделал проект «Действительное кино». Видимо, по словарю искали похожее слово. Одна из задач, которую я перед собой ставлю, — обратить внимание на тех режиссеров, которые создают свои картины, и эти картины потом никто не видит. Как фильм Расторгуева «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных». Это великое произведение. Не было кинематографа, и был Гоголь, который написал «Мертвые души». Теперь есть кинематограф, и есть Расторгуев, который снимает «Дикий пляж». По этому фильму будут судить о нашем времени. То же с фильмом «Мать». Критики об этом знают, но молчат. Но «Реальное кино» я не буду делать брендом, не буду регистрировать это название.

С.Сычев. Сейчас все документалисты ринулись в игровое кино и говорят об этом так, будто это серьезный прорыв. Вы не собираетесь?

В.Манский. Обычно уход в игровое кино происходит по слабости. Документальное снимать сложнее. Если я почувствую, что не могу бороться с действительностью и побеждать ее, но снимать еще хочу, то я буду делать игровые фильмы. В игровом кино все работают на тебя: продюсер, декораторы, актеры... Мне, чтобы снять жизнь человека, нужно вместе с ним прожить, а в игровом кино для этого достаточно отправить актера в гримерку. Я снял одну игровую картину в молодости, но по слабости. Я работал на «Центрнаучфильме». Однажды меня позвали к телефону, и в трубке я услышал: «Это говорит Алексей Юрьевич Герман. Вы не хотите снять кино?» Я почувствовал себя девочкой в парке, которой предложили работать в кино, и помчался к Герману. Он мне дал сценарий, что-то мы там сняли и смонтировали, но, к счастью, эта затея провалилась. Теперь я повзрослел, и меня на это не купишь. Даже если завтра позвонит папа римский и предложит стать кардиналом — откажусь. Мне предлагали большие бюджеты, любые условия. Я приму это, но не раньше, чем смогу передвигаться только на инвалидной коляске.

С.Сычев. Как вы относитесь к игровым реконструкциям и убеждению, что нет игрового и неигрового кино, а есть просто кино?

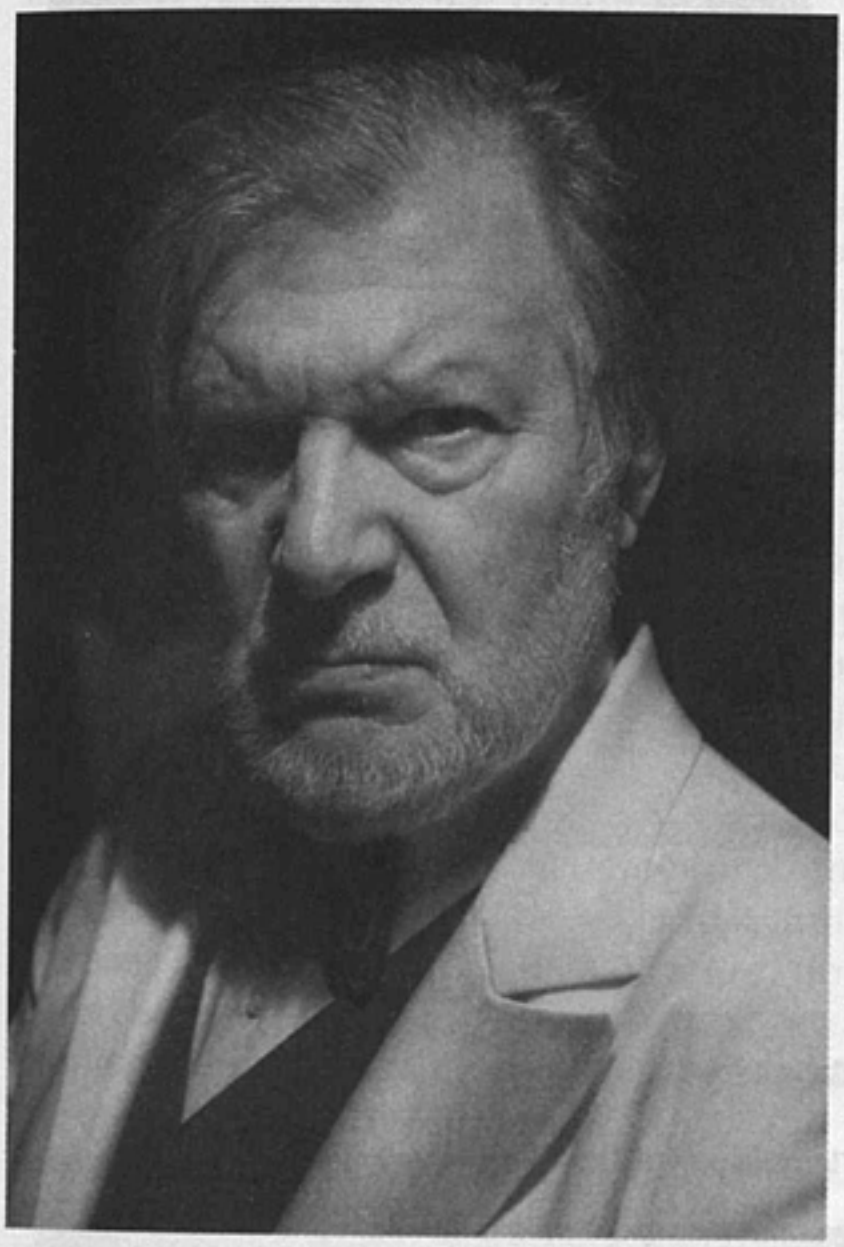
В.Манский. Есть кино художественное и нехудожественное. Я не хочу обидеть кого-то из режиссеров игрового кино, но лучшее игровое кино — это кино документальное. Я обожаю Германа. Я понимаю, что нельзя снять документальный фильм «Мой друг Иван Лапшин», потому что пока не изобретена машина времени. Мне нравится «Джеймс Бонд», потому что такого в жизни не бывает, это аттракцион. Это забавно, интересно, но на карусели катаются пять минут, жить на карусели невозможно. Что касается игровых реконструкций, то я их не использую и не понимаю, зачем они нужны. Но если кто-то ими пользуется — пусть пользуется.

С.Сычев. Вас иногда называют «русским Майклом Муром»...

В.Манский. Очень жаль, потому что его фильмы мне не нравятся.

Пространство для размышлений

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КАЛАШНИКОВА



Юозас Будрайтис

Известнейший литовский актер Юозас Будрайтис — с 1996 года атташе по культуре Литовской Республики в Российской Федерации — много лет занимается фотографией и изобразительным искусством. В августе 2008 года в Москве в Доме Юргиса Балтрушайтиса и галерее «Кино» прошла выставка его работ «2You. Россия — Литва. Фотография, графика, коллаж».

Елена Калашникова. Как бы вы охарактеризовали нынешний этап отношений России и Литвы?

Юозас Будрайтис. В области культуры мы достаточно благотворно трудимся, это относится и к нашей программе «Окно в Литву», с которой ездим по регионам России. Я не вижу препятствий для нормального общения и сотрудничества не только в культуре, но в политике и экономике. Наши отношения то теплее, то прохладнее, это как в семье: все гладко не бывает.

Елена Калашникова. Давайте поговорим о вашей выставке «2You. Россия — Литва». В ней впервые объединены три жанра, в которых вы работаете, — фотография, коллаж и графика?

Юозас Будрайтис. Да, это идея Леонида Бажанова[1], он убедил меня отдать работы на суд зрителя, галерея «Кино» поддержала его идею.

Елена Калашникова. На ваше творчество повлиял Чюрлёнис?

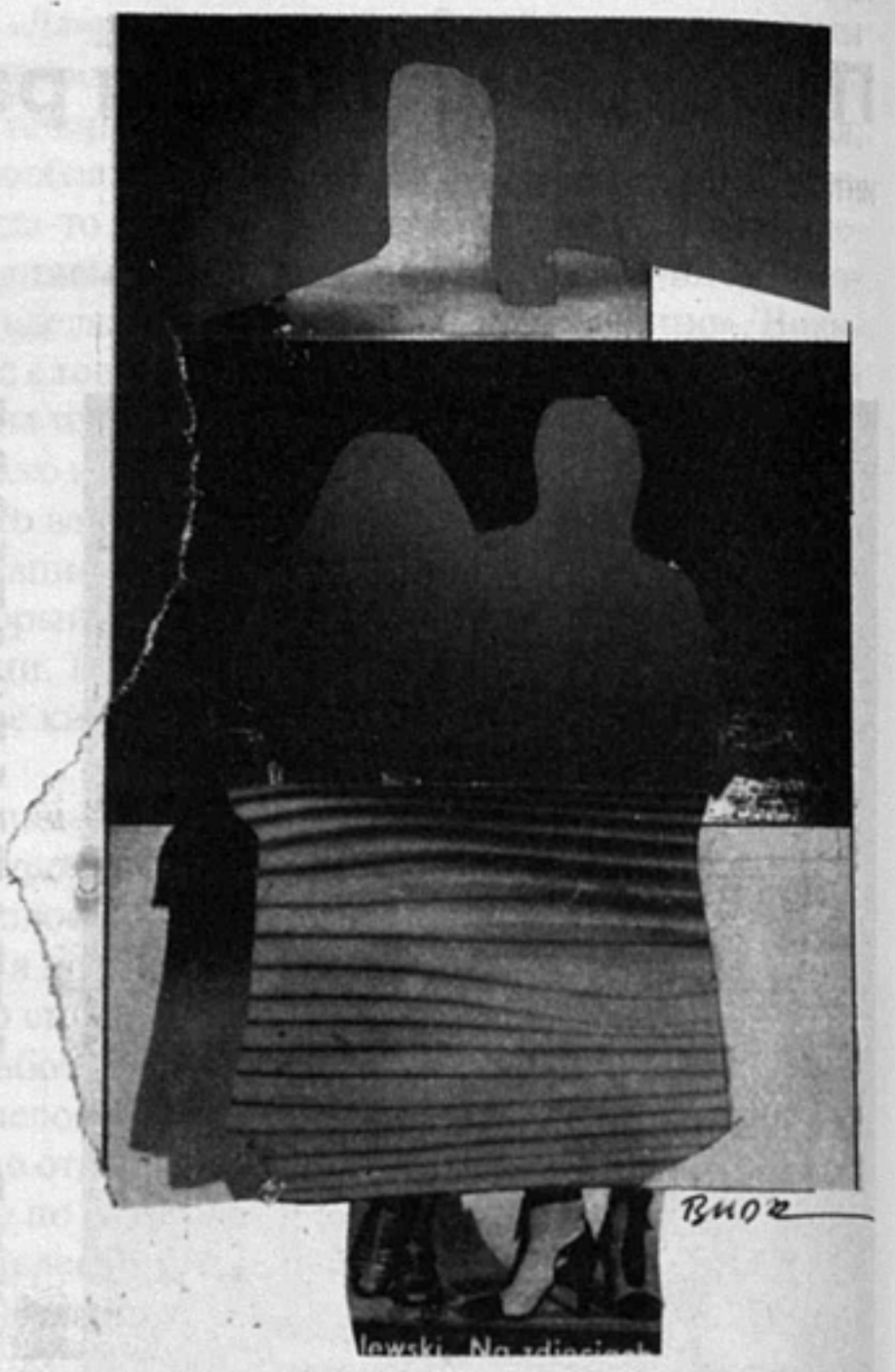
Юозас Будрайтис. Если бы я увидел его фотографии раньше, может, и повлиял бы. Они мне очень нравятся, надо сделать выставку его неизвестных российскому любителю творчества фоторабот, правда, там копии. Символизм его картин мне не совсем по душе.

Елена Калашникова. Какие художники вам нравятся?

Юозас Будрайтис. Из символистов люблю Генри Мура, немецкого художника Каспара Фридриха. Экспрессионизм и больше всего импрессионизм. Ван Гога, Сезанна, Тулуз-Лотрека, меньше Ренуара. Из Возрождения Пьеро де ла Франческо, Паоло Учелло, Джотто. Экспрессионистов не перечислю, но было такое немецкое движение «Брюкке». Из фотографов интересен Брессон, наш Антанас Суткус, многие...

[1] Художественный руководитель Государственного центра современного искусства. — *Е.К.*

«Гостьи из будущего». Коллаж



«Двое в городе». Коллаж

«Игра по художественным правилам». Коллаж

«Посвящение М.Цветаевой». Акварель

Елена Калашникова. Отбором вещей для вашей выставки вы занимались самостоятельно?

Юозас Будрайтис. Фотографии в основном отбирал сам, многое осталось в коробках. Право развесить графику и коллажи я предоставил хозяевам галереи «Кино», они, кажется, сделали все хорошо. Но я бы убрал некоторые монотипии.

Елена Калашникова. Почему портреты ваших коллег по съемочной площадке выставлены в Доме Юргиса Балтрушайтиса, а графика и коллажи последних лет — в галерее «Кино»?

Юозас Будрайтис. Фотографии не так требуют специального освещения, а те работы лучше смотреть при хорошем свете: они цветные и по формату не особенно крупные.

Елена Калашникова. Вам больше нравится черно-белая фотография?

Юозас Будрайтис. Да, она для меня более реалистична, но я часто думаю: «Неужели не могу ничего сделать в цвете?» Когда говоришь однозначно, не остается пространства для размышлений, так и с цветной фотографией. Поэтому не люблю ходить на постановки известных пьес: читая, я больше себе воображаю, нежели вижу на сцене. На Высших режиссерских курсах нам показывали шедевры мирового кинематографа. Все черно-белые контратипы, печать мне настолько нравилась — жирная, зернистая... А когда я увидел эти фильмы в цвете, они меня страшно разочаровали.

Елена Калашникова. Почему представлены только фотографии времени вашей работы в кино?

Юозас Будрайтис. Я не профессиональный фотограф и никогда не вынашивал какую-то творческую тему. Просто фотографировал своих любимых людей, партнеров, коллег, получилось огромное количество кадров. Мое самое плодотворное время — 70—80-е, в 90-е кино не было, потом стало появляться новое российское и литовское кино, но в него я уже не вписываюсь. Эти фотографии греют мне душу, их можно показывать без претензии на профессионализм и не боясь суда зрителя: «Вы знаете этих людей, посмотрите, какие они тут молодые и красивые».

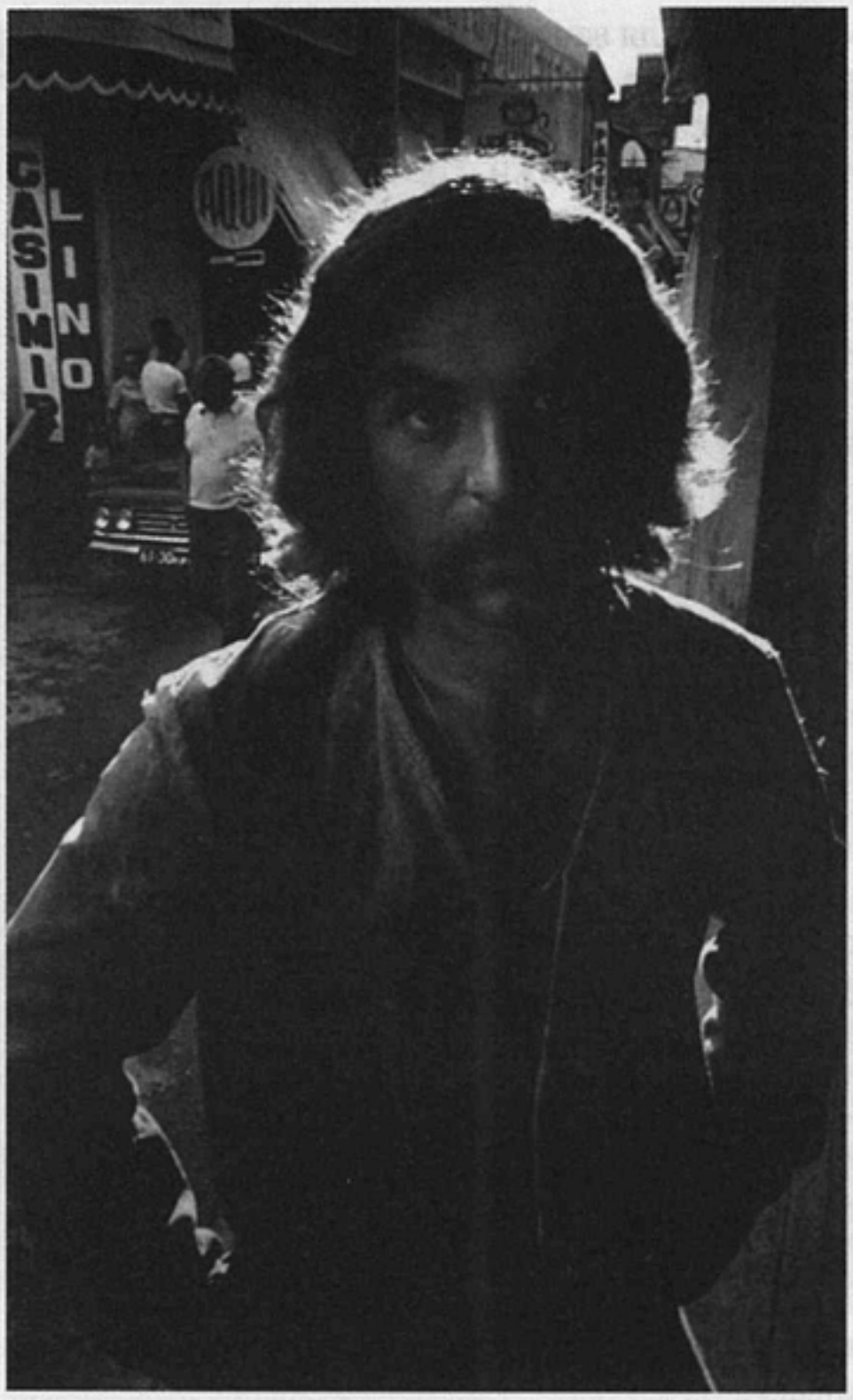
Елена Калашникова. А Тарковского, который преподавал у вас на Высших режиссерских курсах, вы снимали?

Юозас Будрайтис. Я не снимал никого врасплох, тайно, все видели, что я подхожу с фотоаппаратом. Курсы — это однообразие, все сидят, слушают. Я снял на память выпускной вечер курса, всех сидящих за столом. Нельзя сказать, что жалею, что не сфотографировал Тарковского или Лотяну. А на съемках появляется раскрепощенность — тебя уже сняли, половина дня свободна, ехать в гостиницу не хочется. И я торчал на площадке. Отснятые пленки кидал в кучу, а зимой, когда не снимался, проявлял их, приятно было все вспоминать. Так и баловался.

Елена Калашникова. На съемочной площадке, когда вы «баловались», фотографы или операторы что-то подсказывали вам? Урусевский, например, которого вы снимали.

Юозас Будрайтис. Нет, Урусевский сидел и смотрел. Есть, кстати, у меня его портрет, снятый крупнее, но мне нравится тот, что я отобрал для выставки: он сидит, виден круг от колеса, а на крупном портрете только лицо, нет антуража. Есть у меня другие фотографии — Нахапетова, Ирины Мирошниченко, Смоктуновского... В портрете Смоктуновского со шляпой — одиночество, обреченность. Когда я приходил его фотографировать, он сразу зубы показывал, не хотел, чтобы снимали, а тут задумался, схватился за шляпу, то ли поднял ее, то ли нет... Фотографию я тогда напечатал и забыл о ней, а когда готовился к выставке, нашел ее, некоторые фрагменты оказались слишком белыми, поэтому я ее чуть подкрасил, чтобы снять активность белых пятен.

Все люди фотогеничны. Главное — как изобразить, в каком ракурсе, в каком окружении. Для выставки я отобрал не самую лучшую фотографию Ма-



Родион Нахапетов

рины Неёловой. Другие негативы не мог быстро найти, какой обнаружил, тот и сделал, не самый худший, кстати.

Елена Калашникова. Вы снимали только тех, кому симпатизировали, или всех, с кем работали?

Юозас Будрайтис. Если по композиции все хорошо, не важно, кто там – осветитель, гример или костюмер. Там те, кто был вокруг. Они работали на общее дело, как и я, окружали меня вниманием, и я благодарен всем за это. Хочется оставить их в своей памяти.

Елена Калашникова. А смешные ситуации во время фотосеансов не возникали?

Юозас Будрайтис. Есть у меня снимок: Нахапетов сидит в воротах, крупным планом босые ноги, а он далеко, маленький такой, ненатуральный. Я столько тогда щелкал, что он не выдерживал, хватал мой аппарат, увлекался и тоже фотографировал. На некоторых кадрах есть и я. Я подходил к кому-нибудь с фотоаппаратом в вытянутой руке (знал, какое расстояние он берет) — щелк, и нас в кадре двое.

Елена Калашникова. Портреты вы показывали своим героям?

Юозас Будрайтис. Нет. На выставке эти снимки были, тогда приходил то один, то другой. Сейчас в Москве никого нет, я выбрал это время специально — пока актеры отдыхают, я представлю публике их портреты.

Елена Калашникова. А профессионалам показывали?

Юозас Будрайтис. Суткус уговаривает сделать выставку в Литве, там и раньше были мои выставки, меня даже приняли в Союз фотохудожников.

То, что я фотографирую сейчас, — это безобразие: сам не знаю, чего хочу. Один кадр интересный, второй — менее, третий — совсем необычный, постепенно выявляются направления для работы. Может, когда-нибудь это и покажу.

Елена Калашникова. Всех одинаково легко или сложно снимать или же женщин труднее, интереснее?

Юозас Будрайтис. Женщин иногда сложнее: каждая по-своему красива, но надо ее не испортить, может, фон подобрать... У одной актрисы очень красивое лицо, но короткие ноги, руки и пальцы. Когда она лежала на поле, я снял ее широкоугольным объективом, чтобы вытянуть фигуру. Получилась такая красивая, изящная, длинноногая, длиннорукая. Возможно, она понимает, что в портрете какой-то обман, но все равно ей приятно. Поэтому создается впечатление, что женщин снимать сложнее. Фотоуловки, конечно, есть, ин-

тереснее ведь порадовать человека, но можно снять просто — для реализма этого достаточно. Когда мы работали в Японии, там в администрации бегали девчонки-японки, красивые такие, я щелкнул, но на фото нет этого изящества, красоты, все плоско, неинтересно, значит, они не фотогеничны. Конечно, можно было снять хорошо, но надо было свет придумать, ракурс, антураж.

Елена Калашникова. Постановочной съемкой вы не занимаетесь?

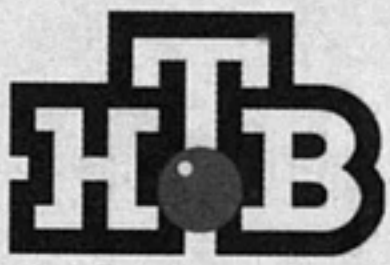
Юозас Будрайтис. Делал фото, когда приходили подруги жены — у нее их восемь, они дружат с первого класса, — тогда смотрел свет, ставил цветы, что-то прикрывал.

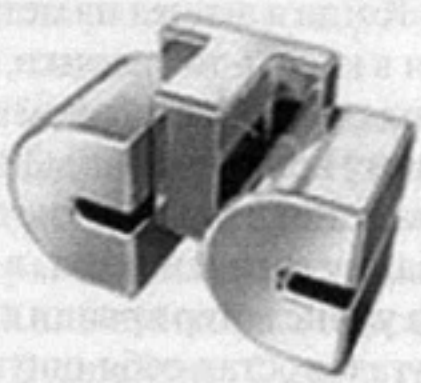
Елена Калашникова. Вчера, когда я бежала под ливнем из Дома Балтрушайтиса в галерею «Кино», у меня полиняли штаны: красные сердца на белом.

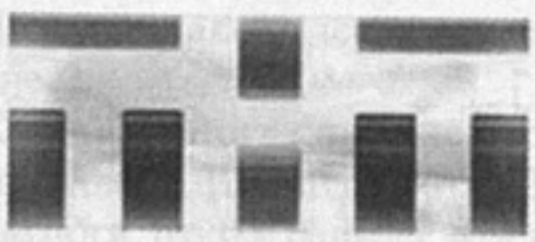
Ирина Мирошниченко

Юозас Будрайтис. У меня такое тоже было. В конце июня 1998 года я возвращался из Валентиновки от Владимира Топорова. Когда я вышел из метро «Арбатская», начался страшный ливень. Я спрятался в каком-то дворике, думаю: «Дом близко, что тут жду?» и побежал (тогда я жил в Борисоглебском переулке). Пока бежал, весь промок, а у памятника Бунину ветер поднял меня в воздух и закружил, а потом резко бросил на землю, на четвереньки, я долго не мог прийти в себя. Дома никого не было, я набрал ванну горячей воды, в одежде плюхнулся в нее, закрыл глаза: «Как хорошо! А на улице ветер крыши сносит». Открываю глаза: ванна полна крови. Я так испугался, стал себя ощупывать, а потом понял, что в горячей воде полиняла моя красная толстовка.

M E D I A







ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ВЕРА ЗВЕРЕВА

«Почти безгрешны...»

О ТОМ, КАК РУКОВОДИТЕЛИ ТЕЛЕКАНАЛОВ ОЦЕНИВАЮТ ИТОГИ ГОДА

Даниил Дондурей. Мне кажется, очень важно поговорить о теоретических воззрениях демиургов нашего телевидения — первых лиц телеканалов. Важно, кроме всего прочего, еще и потому, что независимых аналитиков этой сферы деятельности в нашей стране нет. В отличие, скажем, от политики или экономики: существуют батальоны посредников между теми, кто делает большую политику или экономику, и обществом. К сожалению, на телевидении таких толкователей происходящего, исследователей скрытых от непрофессионального глаза процессов что-то не видно. Приходится констатировать, что телекритики осуществить такую работу не могут. Они изо дня в день смотрят отдельные передачи, интерпретируют их или занимаются привычным в нашей стране, часто талантливым цеховым и политическим ерничанием. Поступают, как некогда знаменитый казахский акын Джамбул Джабаев: «Что вижу, то пою».

Поэтому хотелось бы посмотреть на состояние медиа глазами главных творцов нашей реальности — генеральных директоров телеканалов. В своих подробных интервью в «Коммерсанте» Арине Бородиной все они (шесть-семь медиагенералов, управляющих взглядами общества на жизнь) рассказали о том, как они в настоящее время понимают свою миссию.

Если проанализировать эти тексты, то в них можно выделить несколько тем: оценку состояния российского ТВ в настоящий момент, различных его функций, анализ своих и чужих креативных и коммерческих достижений за последний год, интерпретацию зрительских ожиданий, но главное — общий взгляд на транслируемый контент. Интересно также и то, о чем телебоссы не говорят и даже не упоминают, то есть значимое умалчивание. Они ведь все получили из «Коммерсанта» одинаковые вопросы, а отвечали по-разному, репрезентируя свои взгляды и характер.

В суждениях генеральных директоров телеканалов по поводу общих процессов четко просматриваются две, по сути противоположные, позиции: с одной стороны, Константин Эрнст (Первый канал) и отчасти Александр Роднянский (СТС-Медиа) довольно точно отмечают, что та модель, которая воспроизводилась на протяжении почти пятнадцати лет, полностью реализовалась и уже «съедена до корки». Мне кажется, произнесена очень точная формула и нам подают знак, что российское телевидение стоит на пороге чего-то нового. Хотя, конечно, надо уточнить, что эти интервью были опубликованы еще в начале июля[1], можно сказать — в другую эпоху.

И второй момент, не менее значимый. Все начальники продемонстрировали состояние, которое я бы назвал глубоким удовлетворением. Вот мы с вами, Вера, часто обсуждаем проблемы телевидения в среде профессионалов, участвуем в разного рода дискуссиях. И прекрасно знаем, что зрители, а от-

[1] См.: «Коммерсант», 2 июля 2008 года, № 112 (3929).

части и телевизионное сообщество с тревогой воспринимают (если не сказать: «пребывают в ужасе») контент нашего телевидения. Более того, все чаще слышны призывы установить хоть какую-то цензуру, причем коллеги имеют в виду, конечно, не политическую, а исключительно смысловую (или моральную) цензуру.

Сами же первые лица ТВ продолжают утверждать: главная удача сезона – «очень качественный продукт», «высокий уровень и хорошие рейтинги». Вы понимаете, так они оценивают собственную работу! А Владимир Кулистиков (НТВ) вообще говорит: «Сезон для ведущих телеканалов триумфален». Роман Петренко, очень способный менеджер, откровенно утверждает, что его канал «почти безгрешен». Таким образом, судя по этим текстам, те, кто принимает абсолютно все решения на российском телевидении, просто лоснятся от удовольствия по поводу собственной работы. Такое не объяснишь автоматическим самопиаром. Это и фундаментальная установка, и скрытые мотивации, и искренняя оценка своего труда. Когда я читал эти интервью в «Коммерсанте», меня охватывало чувство недоумения: «Неужели они действительно так думают, сидя на горячей сковороде?» А может быть, я не прав — читать это неловко, а произносить — вполне естественно и уместно.

Вера Зверева. Мне кажется, в подборке интервью теленачальников можно выделить несколько типов высказываний о телевидении. Прежде всего, бросаются в глаза рассуждения о высоких достоинствах российского ТВ и его отдельных каналов. Зрителям и читателям интервью напоминают о том счастье, которое они должны испытывать, имея возможность смотреть телепрограммы. Каждый из директоров каналов так или иначе отдал дань такому способу говорить о телевизионном контенте. Это можно увидеть и в интервью Константина Эрнста, стоящем особняком в этой подборке. Первая треть – критическая: это слова, которые многие телезрители ожидают услышать и надеются, что они будут произнесены публично. Кажется, что начинается серьезный разговор о слабых местах и даже провалах телевидения, о причинах такого положения и возможных путях выхода из ситуации. Но потом стилистика резко меняется на хвалебную: читатели снова сталкиваются с привычным «чувством глубокого удовлетворения» от работы и этого канала, и каналов-конкурентов. Так, например, Эрнст произносит фразы об НТВ, вызывающие как минимум удивление: «Качество классической НТВэшной журналистики [...] не изменилось», «это плотные, драматургически выстроенные, точно ориентированные на выбранную аудиторию программы, которые и в этом сезоне позволяли НТВ получать очень высокие цифры» и т.д. По всей видимости, мы имеем дело с системой, не позволяющей оценивать качество телевидения публично, и вынуждены довольствоваться принятым стилем разговора вслух «о наших достижениях».

Д.Дондурей. А у вас нет такого чувства, что в первой части своего текста Константин Львович — теоретик, умный политик и что говорит он то, что на самом деле думает, а во второй он уже выступает как лидер профессионального цеха и потому ведет себя, как член некоей супервлиятельной «бригады» топ-менеджеров, если использовать название любимого сериала телеканала «Россия». То есть он в своем интервью как-то раздваивается. Нужно и собственное теоретическое видение процесса обнаружить, и своих не сдать. Видимо, это и называется «корпоративная этика».

В.Зверева. Кроме того, обязательное рекламное высказывание.

Д.Дондурей. Ну, к этому теленачальники не просто привыкли — они живут с такой установкой.

В.Зверева. Складывается ощущение, что им необходимо постоянно продавать зрителям свой позитивный имидж. Что-то вроде: «Поздравляем вас, вы общаетесь с победителями, с очень успешными людьми. Не подумайте, что у нас бывают проблемы».

Д.Дондурей. И вам — читателям, зрителям — повезло, что вы с нами общаетесь.

В.Зверева. Я думаю также, что подобное послание адресовано и власти: «Мы

отлично отрабатываем данный нам заказ, вверенные медийные активы и готовы идти вперед». В этом имидже содержится и важное сообщение рекламодателям: «У нас очень хорошие результаты, высокие показатели рейтинга». Своеобразный «рекламно-отчетный» тип высказывания.

Помимо этого во всех интервью звучит то, что можно назвать «поэтикой отдельных недостатков». Говорится примерно так: «Да, у нас есть мелкие недочеты — один сериал мы подвинули в линейке, так как он пошел плохо, но потом все встало на свои места». Это допустимый, узаконенный способ признавать, что что-то — очень редко — «случается» не так, как хотелось бы.

Д.Дондурей. Борьба хорошего с лучшим?

В.Зверева. Да, это очень чувствуется. В то же время при чтении публикации в «Коммерсанте» кажется, что в представлении интервьюируемых на самом деле все обстоит далеко не так радужно. Это ощущение по-разному выражается в тексте. Один из способов выражения, тот, который был использован Константином Эрнстом в начале беседы, — разговор о проблемах ТВ. Другой — в интервью Владимира Кулистикова, где перед читателем предстает своего рода глумливый текст: хотите услышать, что у нас все отлично? Да у нас все просто волшебно. Но мы-то знаем, что происходит на самом деле.

Д.Дондурей. А скажите, пожалуйста, у меня такое двойственное было чувство: он действительно так думает или все-таки слегка лукавит?

В.Зверева. Понять это трудно, но, мне кажется, человек, занимающий такую должность, не может думать подобным образом. А если думает так, то это катастрофа.

Д.Дондурей. Значит, у вас тоже возникло...

В.Зверева. Ощущение зазора между сказанным и подтекстом.

Д.Дондурей. Ощущение какой-то подспудной, вы правильно сказали, спрятанной глумливости. Я поймал себя на мысли: а может быть, он всего лишь «прикалывается».

В.Зверева. А может быть, это ситуация, когда о проблемах и недостатках системы сказать невозможно в принципе. Это и воплощается в таком странном языке. Например: «Адреналин побед, впрыснутый в народную душу телекамерами «России» и Первого, звездопад ослепительно дорогих премьер этих двух каналов, марафон их телесаг сплачивают семьи, села, города, страну, притягивают новое зарубежье».

Д.Дондурей. «Мы были почти безгрешны» — потрясающая фраза Романа Петренко, генерального директора ТНТ.

В.Зверева. Посмотрите, какие ключевые слова используются в интервью: «стабильность», «достижение», «хит», «успех», «оно работает», «общенациональный проект», «удачный показ». Константин Эрнст произносит чеканную фразу: «Проверенные, но отшлифованные по качеству шоу», для того чтобы показать, что в шоу иногда бывает что-то «не то», что часть из них уже устарела. К этому добавляется лексика из области конкурентной борьбы: «выигрыш», «удача», «выиграть сезон». Роман Петренко говорит: «Мы выиграли сезон с минимумом новых проектов».

Д.Дондурей. Да, в связи с ТНТ это очень важная идея. Кстати, я ее встречал в некоторых высказываниях Константина Эрнста, который часто хвалит Петренко. «У нас есть один парень, который всех опережает. Он первый начал какие-то контентные разработки, и я всегда слежу за тем, что он делает», «радикальность его эксперимента»... Сам Эрнст ведь тоже не чужд разным новациям. Возьмите летний блок программ «Ночные пижоны». Там были сверхкороткие дискуссии между форматами, спрессованные до трех-пяти минут, с участием дизайнера, популярной актрисы, шеф-редактора этой программы. Так называемый классический средний класс, офисная молодежь, все не старше тридцати пяти лет.

В.Зверева. Вполне респектабельные люди...

Д.Дондурей. ...уже чего-то добившиеся, не раздумывавшие о том, могут ли они махнуть на уик-энд в Париж. Видимо, так Константин Львович готовил об-

новление — аудиторий, перспектив, контента. Он таким образом реагирует на неудовлетворенность работы с бабушками, сидящими на игле «мыла». Он, судя по высказываниям, прекрасно понимает, что необходимо искать новые социальные группы, а их, в свою очередь, инкорпорировать в состав важных рейтинговых аудиторий. И, видимо, он это начал делать, когда говорил: «новые слова», «новая чувственность», «новые модели»? «Наступает время нового доверия». Это что за доверие?

В.Зверева. Мне кажется, что мысль, высказанная Эрнстом, о необходимости что-то радикально изменить в работе ТВ, связана не только с внутренними запросами каналов, но и с новым культурно-политическим контекстом. Сейчас, когда окончилась восьмилетняя эра президентства Путина, во всех политических и социальных институтах ведется поиск новых понятий, новых слов для определения себя в настоящем и будущем. Чтобы можно было провести линию и сказать: «А это — уже прошлое».

Д.Дондурей. Как с Ельциным сделали.

В.Зверева. Да, и теперь тоже нужно найти новые опознавательные знаки для «настоящего» времени. Результаты такого поиска, конечно же, будут воплощены на центральных телевизионных каналах. Стилистика телевещания должна будет измениться вместе со стилистиками других институтов. В этом смысле, я думаю, в интервью обозначена позиция канала: на нем постепенно расчищается пространство для новых концептов; чтобы новые слова — когда они появятся — легко были включены в употребление. Поэтому эту фразу можно прочитать так: мы ждем, какие слова будут выбраны для обозначения доверия, искренности, каких-то иных значимых вещей.

Д.Дондурей. Опознавательные флажки?

В.Зверева. Да, флажки в ожидании того, что что-то важное обязательно должно появиться — возможно, сверху, извне ТВ — и ему должно найтись место в эфире.

Д.Дондурей. Но, может быть, он просто так чувствует. Знает, что Дима Билан победил во всех смыслах?

В.Зверева. Видимо, знает. Ведь разговор о поисках новых обозначений начался в прессе не вчера, он идет уже достаточно давно. Рассуждение о том, что прежнее телевидение кончилось, а сейчас начнется какое-то новое, более адекватное вызовам времени, — это не только критическое высказывание, но и большая инвестиция в будущее.

Д.Дондурей. Это и анализ, и обещание, и заклинание. И корпоративная этика, и флажок для экспертов. Настоящее многофункциональное высказывание. Все они теперь отмечают: «А вот Эрнст сказал, что люди ждут новых слов. Это что за слова?» Видимо, у всех телевизионщиков, даже самых продвинутых, есть ощущение ожидания чего-то.

В.Зверева. «Собирались в дорогу и ждали кого-то».

Д.Дондурей. И наши главные телеидеологи сидели в начале июля — еще до событий в Южной Осетии — на чемоданах и ждали новой стилистики.

В.Зверева. Прислушивались, какие смыслы и сюжеты появятся в воздухе.

Д.Дондурей. Да, да. Вглядывались в горизонт.

В.Зверева. «Чувственность», «искренность», «доверие» — это, в общем, в данном тексте пустые формы. Когда единственный раз Эрнст объясняет, что он понимает под новой искренностью, то приводит удивляющий пример – «новая искренность» существует в «Доме-2». Тут невольно задумаешься.

Д.Дондурей. Да, в тексте масса таких значимых проговорок, касающихся конкретных оценок. Конечно, понимаешь, что Владимир Кулистиков-то как угодно может говорить, но остается непонятно: откуда такой яркий и откровенный текст ответов? Говорят, что он сам замечательно пишет. Действительно формулирует как необычайно одаренный литератор. У него есть просто потрясающая фраза, которая вызвала не только у меня, но и у многих восторг: «Сезон для ведущих телеканалов триумфален. Именно через них политический выбор элиты был воспринят и поддержан подавляющим большинством и стал выбором народа». То есть он говорит власти и миру: это мы

обеспечили вам выбор народа. Вы думаете, что у народа было собственное мнение? Не было. Он тем самым разоблачает и эту самую волю народа. Нужно было быть поаккуратнее такому важному официальному лицу. Он ведь тем самым говорит о том, что этим выбором народ наделили. Таким образом, он отлично отчитался о сделанной работе. После этого не только маньяк Пичушкин может появиться у него в эфире, а просто кто угодно, включая маньяка Саакашвили. У Кулистикова каждая фраза — шедевр. «Адреналин, впрыснутый в народную душу». Или: «Будоражат умы, горячат сердца и вытягивают мысль с потребительского бездорожья на проспект вечных русских вопросов». Вот вы бы так не смогли.

В.Зверева. Не смогла бы. Но заметим, что телезрители, прочитав эти слова, почувствовали себя оскорбленными. На сайте «Коммерсанта», где была напечатана эта подборка интервью, есть комментарии пользователей. В них по отношению ко всем гендиректорам присутствуют очень жесткие критические высказывания. Но Владимир Кулистиков собрал наибольшее количество отзывов, поскольку в его словах зрители увидели цинизм и глубокое неуважение к ним самим. Например:

О как! «Наше телевидение [...] щедро к зрителю, который [...] остается с нами, что бы ни каркали сорные птицы Интернета». Люди, не желающие смотреть пошлость, грязь, безвкусицу; люди, которые находят в Интернете сайты по своим интересам, а не владельцев ТВ, — оказываются каркающими (т.е. воронами) сорными (читай, помойными) птицами (veniamin0, 02.07.2008).

Кулистиков с его хлопаньем в ладоши от показного счастья и осознания собственного величия выглядит совершеннейшим ретроградом (astranavto, 02.07.2008).

Д.Дондурей. А как они — телевизионные начальники — видят этого самого зрителя? Они же все время говорят: «моя аудитория», «чужая аудитория». И при этом «скромно» умалчивают, что аудитория-то *формируется*. Ими, их продукцией.

В.Зверева. Да, конечно.

Д.Дондурей. Они говорят не только «моя аудитория», но и «в нее надо точно попасть». Какая аудитория? Это же эфемерный процесс, у телезрителей на пульте 25 каналов, не меньше, а то и больше. Вы можете привлечь людей, отобрать их у других каналов, селекционировать — у вас огромные возможности.

В.Зверева. Но не в рамках конструктивистского представления о реальности.

Д.Дондурей. Вот это очень важно.

В.Зверева. В подборке интервью представлен модернистский взгляд на то, что такое человек, зритель, аудитория. И меня, честно говоря, это очень удивило, поскольку для современного маркетинга давно стало аксиомой, что аудитория — это сложный, множественный и малопредсказуемый субъект коммуникации, что идентичность — не жесткая структура, что она текуча, постоянно изменяется. И это очень важно для понимания любой аудитории, будь то потребители пельменей, пылесосов или телевизионной продукции. Важно, чтобы ей была дана возможность меняться, чувствовать себя новой, творческой, не предопределенной к тем или иным способам поведения. А в данном случае мы имеем дело с механистической моделью телевидения — телевизионного производства, контента, роли производителя — и с очень механистическим пониманием зрителей. Возникает образ машины, конвейера, от которой гендиректора хотят, чтобы она хорошо и в то же время просто функционировала. С одной стороны, стоят загрузчики контента, которые спускают его людям по строго определенным лентам-транспортерам...

Д.Дондурей. ...похлебки.

В.Зверева. А там, на другой стороне, в своих клетушках сидят сегментированные зрители, — как кто-то сказал, «мужчины от двадцати пяти до пятидесяти четырех лет» или «55+», — в соседнем отсеке усредненные «женщины», «дети»...

Когда они потребляют продукцию-контент, то загорается лампочка, которая называется рейтингом. И если лампочка все время горит, значит, машина отлично работает. А зрители, тем временем, несмотря на рейтинговые показатели, пишут в ответ: *«Смотреть телевидение невозможно, неинтересно, скучно. Если этим деятелям отдать Интернет, то все...» (dhfkm, 02.07.2008).*

Потом эта конструкция украшается и представляется чем-то естественным.

Д.Дондурей. А можно сказать, что у телевизионных боссов в сознании вообще нет зрителя как индивидуальности? Людей как живых субъектов?

В.Зверева. Мне кажется, здесь нет ни идеи индивидуальности, ни ясно выраженного представления о том, что зрителей при многообразии и несовпадении их опыта и интересов трудно поместить в столь условные рамки, что им присущи разного рода особенности, несовпадающие способы поведения, далеко выходящие за пределы среднего арифметического. Как ни странно, складывается впечатление, что в интервью ведущих телевизионных деятелей нет идеи медиа как всеобъемлющей среды обитания современных людей. Среды, в которую мы все погружены как в реальность второго порядка. Вместо этого есть образ машины и механических процессов: погрузка и получение продукта. И зрители, и они сами — производители и трансляторы телевизионных программ — находятся как бы вне медийной среды.

Д.Дондурей. Вы вот сейчас говорите, а у меня возникает ассоциация с раздачей тюремной баланды. Извините, какая-то странная и нехорошая ассоциация. Нет ощущения, что мы, нуждаясь в телевизионном продукте, попали в хороший ресторан.

В.Зверева. На этот счет я приведу цитату из романа Станислава Лема «Футурологический конгресс». Там герой, находясь в дорогом ресторане, получает таблетку «отрезвина» и видит действительность такой, какая она есть на самом деле: «Самое ужасное превращение произошло на столе. Белоснежная скатерть исчезла; серебряное блюдо с запеченной в гренках куропаткой обернулось дешевой тарелкой с серо-коричневым месивом, прилипавшим к алюминиевой вилке — ибо старинное серебро столовых приборов тоже погасло. В оцепенении смотрел я на эту гадость, которую только что с удовольствием разделывал, наслаждаясь хрустом подрумяненной кожи и разрезаемой гренки... Ветви пальмы, стоявшей неподалеку, оказались тесемками от кальсон: какой-то субъект сидел в компании трех приятелей прямо над нами — не на антресоли, а скорее, на полке, настолько она была узкой. Ибо давка царила невероятная».

Д.Дондурей. В каком году это было написано?

В.Зверева. В 80-м. Образ, который возникает, очень точен применительно к телевидению.

Д.Дондурей. Да, просто я не понимаю, почему у меня возникает образ дорогой баланды. В Москве ведь уже сейчас имеется тысяча двести мест, где подают фаршированных куропаток, а в «ящике», в основном, — общепит.

В.Зверева. При чтении интервью ощущается похожее расхождение слов и реальности. Так, например, Александр Орджоникидзе говорит следующее: «Наш прайм сегодня достаточно хорошо структурирован, он работает и приносит каналу хорошую долю. В частности, наш любимый сериал «Солдаты» продолжает радовать телезрителей». В начале цитаты используется такой жесткий, менеджерский язык: машина успешно работает, она запускает продукт — «Солдаты». А дальше происходит подмена смысла: раз сериал успешно потребляется, то он непременно *радует* людей. Количество переводится в качество.

Д.Дондурей. А знаете, есть такой специальный рекламный механизм — утепление продукта.

В.Зверева. Что это?

Д.Дондурей. Когда ты какой-то продукт продаешь, то ты ни в коем случае не должен уклониться от его объективных показателей. Но нужно его обязательно сделать позитивным — добрым, нежным, сладким, любимым. Нужно в восприятии создать некое утепление, обложить его мягкой ваткой, укутать. И тогда продажи увеличатся. Продукт «Солдаты», конечно, далек от функций

ватки, но и его сдабривают, прокладывают домашними добрыми оценками.
В.Зверева. *«Наш любимый сериал «Солдаты»*. Интересно, Александр Орджоникидзе действительно любит его смотреть?
Д.Дондурей. Да, сразу же, согласитесь, тепло и как-то душевно становится.
В.Зверева. Предполагается, что показатели рейтинга свидетельствуют об удовольствии. Раз продукт потребляется, значит, он качественный. Значит, зрители довольны и счастливы. Здесь не возникает вопроса о том, что испытывает человек, смотрящий передачу, — радость, досаду или вообще ничего, просто включая ТВ по инерции.
Д.Дондурей. Как вы думаете, отцы телевидения действительно прекрасно знают свою аудиторию? Вот они судят об аудитории НТВ, о Максимовской или Галкине, о своей аудитории или, как Кулистиков, о чужой. Галкин, по его мнению, сделал больше, чем Ленин, будет даже посильнее Ильича. Тот — с последышами — разъял империю, а Галкин у телеэкранов воссоединил ее. Какие образы, какая сила экспрессии и литературного дара! Что это за аудитории? Как они видят свое? Они ведь каждый день смотрят социологические отчеты?
В.Зверева. Сомневаюсь, что речь идет именно о «знании». Конечно, есть цифры, в которых эта аудитория описывается. Но в то же время в тексте говорится о больших целостных монолитах, а не о сегментированной, нишевой аудитории, которая структурирована не по возрасту, а по интересам. В этой связи Александр Роднянский произносит важные слова: «Самое любопытное сегодня происходит в телевидении тематическом и нишевом. На новых каналах, которые пытаются адресоваться своей, значительно меньшей, чем у лидеров, аудитории, но при этом очень точно отстроенной». Такая отсылка к современному положению дел встречается только в этом высказывании. В рассуждениях других начальников конструируется довольно предсказуемая и консервативная аудитория, которая хочет любить только то, что она уже и так любит, и которая не желает меняться. Если допустить, что это так, то у телевидения очень мало шансов для развития, для какого-нибудь движения. Потому что для движения нужны инновации, возможность предложить аудитории что-то новое без страха неизбежного провала. Но, как мы уже отмечали, пока это новое черпается из внешних контекстов, а не из потребностей самого телевидения к творческому совершенствованию.
Д.Дондурей. Конечно. Потому что внутри телевидения почти нет ресурсов для проектирования существенных инноваций. Наши герои считают, что у каждого канала своя аудитория: у этого — одна, у того — другая. Или они конструируют как бы из одной общей аудитории какие-то свои совокупности. Я обнаружил, что в их сознании зрительские аудитории, в сущности, неподвижны, они не двигаются, не меняются. Вот у нас была одна, потом стала другая, мы забрали ее на другом канале, отдали ее тем или другим. Аудитория описывается, как нарезанная колбаса.
В.Зверева. Иными словами, аудитории — «не субъекты».
Д.Дондурей. Да, наверное, правильно: «не субъекты». У них зрители — что-то вроде насыпанных курганов, они уже не двигаются. Этакие люди — навечно. Хотя мне подобное отношение кажется странным. Вот я, зритель, сижу, по-разному чувствую, смотрю разные программы и изменяюсь вместе с телевизором и со временем. А тут говорят: «наша аудитория», «попасть в нашу аудиторию». Она где-то блуждает «наша», и в нее надо не промахнуться.
В.Зверева. Кстати, это примечательные слова, которые часто используются для описания «своей» аудитории: «угадать» и «попасть». Как если бы все эти поиски шли только на интуитивном уровне.
Д.Дондурей. Вы правы. Так оно и есть.
В.Зверева. Точного знания нет, зато какая радость от случайного попадания в цель. Еще одна позиция телеруководства по отношению к зрителям: сетуя на отток аудитории в Интернет, все формулируют задачу «вернуть зрителей». *«Очень наивны ожидания вернуть тех, кто ушел в Интернет. Если они и будут смотреть каналы, то в этом самом Интернете, но, скорее всего, они по-преж-*

нему будут заниматься собственным программированием, смотря сериалы, которые нравятся, скачанные на торрентсах, и программируя свою «сетку» под себя любимого» (mda, 02.07.2008), — пишут в ответ читатели интервью в комментариях, потому что они мыслят в категориях совершенно других технологий.

Д.Дондурей. Но телевизионщики, кстати, понимают это. В нескольких интервью речь заходила о том, что скоро произойдут очень сильные технические и структурные перемены. Телевизионный контент будет доминировать над способом его доставки. И здесь мы как раз перейдем к представлениям начальников о контенте — по их мнению, контент не ухудшается, а скорее, наоборот. Могут быть отдельные ошибки. Но в целом они уверены, что все правильно и точно. Просто один контент чуть лучше другого. И телесмотрение в Москве увеличилось, фиксирует гендиректор канала «Россия» Антон Златопольский, и качество самого телевизионного продукта остается высоким. Возникает впечатление, что содержание программ постоянно улучшается, да и качество неуклонно растет. Может, это тоже свойство бригадно-корпоративного сознания, которое запрещает говорить о недостатках. Для этого есть неприятные и «субъективные» телекритики. Таким образом, к контенту не принято относиться, как к живому содержанию. А лишь как к некоему постоянному «излучению» каналов.

В.Зверева. Это сложно сделать еще и потому, что в интервью руководителей телеканалов преобладает язык маркетинга и рекламы. У такого языка есть большие достоинства, но есть и существенные недостатки. Он не позволяет видеть предмет под определенным углом зрения. В частности, с его помощью практически невозможно поставить вопрос о качественных характеристиках продукции. Реклама не описывает и не позволяет интерпретировать содержание послания — что именно в нем говорится и как именно это выражено. Вопрос о контенте, который вы сейчас ставили, носит качественный характер. Что это за содержание, какие у него есть значения...

Д.Дондурей. ...смыслы, истории, жанры.

В.Зверева. Проблема смыслов и интерпретаций вынесена за рамки модели, которую представляют себе, говоря о телевидении, его руководители. Когда я сравнила телевидение с машиной по производству реальности, то хотела поставить вопрос: какие реальности она генерирует. Мы видим, что в тексте интервью подобный вопрос не возникает. Речь идет об угадывании, а не о конструировании. О выхватывании удачного образа из воздуха, где носятся разные идеи, а не о его продуманном созидании. Но если бы мы говорили о созидании, то авторы телепрограмм не обязательно должны были бы полностью соответствовать подчас довольно примитивным ожиданиям зрителя.

Д.Дондурей. Что вы говорите? Главное — как раз максимально соответствовать этим ожиданиям. За ними ведь прячутся деньги.

В.Зверева. Как будто эти ожидания всегда у зрителей наготове.

Д.Дондурей. Ситуация каждого нового сезона диктует: нужно действовать на проверенных полях, а не там, где могут быть заложены мины. Значит, они, по сути, не хотят никакого серьезного обновления? Только минимальное, тактильное.

В.Зверева. Александр Роднянский как раз и говорит о том, что эксперименты на ТВ сопряжены с большими трудностями. Не потому, что аудитория у телевизора консервативна. Изменилась не аудитория, изменилась сама модель отношений телевидения и общества. Эстетика эксперимента связана, скорее, с телевидением 90-х, но не нулевых годов. Чтобы зритель был готов к экспериментам, нужно сделать так, чтобы он полюбил обновление. Чтобы у него появилось любопытство, открытость новому и желание делать над собой усилие. Такое на сегодняшнем телевидении не поощряется, скорее ценится равновесие, воспроизводство уже найденного.

Д.Дондурей. Да, воспроизводство.

В.Зверева. Поэтому когда сомневаются, а получится ли у нас эксперимент, тут же приходит решение: лучше не рисковать.

Д.Дондурей. Кстати, сам страх риска усиливает риск. Не бояться — особая установка: она освобождает, люди начинают пробовать одно, другое, мозги работают — глядишь, что-то получается. Если бы руководство решило для себя: ну что ж, ничего страшного не произойдет, даже если проиграем. А так... Передачи, сериалы снимаются быстро. Тратятся огромные деньги — страх умножается. Подтачивает даже слабые попытки и шансы рискнуть. При этом в текстах интервью много фраз такого типа: прорывов, революционных изменений в этом сезоне не было. Так ведь демиурги всем довольны — откуда же тогда взяться революционным прорывам?

В.Зверева. Еще в начале 2000-х социологи ТВ отмечали, что многие инновации идут от заимствований из-за рубежа. От клонирования форматов. Но и этот ресурс сейчас практически исчерпан.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что все толковое из того, что есть в других странах, мы уже купили.

В.Зверева. Почти все купили и воспроизвели. Удачи одного канала растиражированы на других. Теперь надо делать что-то самим, изобретать, думать.

Д.Дондурей. Легче купить, чем экспериментировать. Вдруг не сумеешь изобрести или изобретешь не то? Но тогда откуда же они ждут обновления? Где найдут новые слова?

В.Зверева. Может быть, новые слова «спустят» сверху и подскажут, каким содержанием их наполнять? Вам не кажется, что сейчас на ТВ начинается отход от гламурного блеска и намечается движение к серьезности и даже суровости?

Д.Дондурей. Это будет «суровость» с патриотической окраской. Или начинкой.

В.Зверева. Да, все будет высказано прямо и ясно. Все будет названо своими словами.

Д.Дондурей. Флер европейскости...

В.Зверева. ...флер европейскости в таком случае окажется совсем не нужным.

Д.Дондурей. А что же, кстати, станут делать европейские журналы?

В.Зверева. Загадка.

Д.Дондурей. Вы не находите, что наши теленачальники довольно миролюбиво характеризуют друг друга. По крайней мере, в их текстах нет ощущения, что кто-то из них обрушится на конкурента, закричит: «Что же вы себе позволяете?» Ничего подобного нет.

В.Зверева. Все будто бы очень бережно относятся к чужим промахам, подразумевая, что говорить о чужих неудачах неэтично. В эту систему отношений трудно ввести механизм критики.

Д.Дондурей. При этом работает модель: «свои — чужие».

В.Зверева. Я думаю, что это модель стеклянного дома, в котором если разобьешь одну стену, то все остальное развалится сразу, и лучше...

Д.Дондурей. ...не трогать. Никого.

В.Зверева. Мы вас не трогаем, вы нас. И все вместе — делаем хороший продукт.

Д.Дондурей. Меня удивило, насколько директора каналов на словах доброжелательны к своим прямым конкурентам: у этого неплохо, у другого тоже все замечательно. Ну разве кто скажет про «Татьянин день» и «Ликвидацию» плохое? Нет. Владимир Кулистиков — я просто в восторге от его формулировок — говорит: «По поводу же инвектив в желтизне со стороны некоторых отцов-детокрадов отвечу: в желтой кофте ходил и Маяковский. Первый на Руси трэшевик-затейник». Трэш — это ведь «мусор» в переводе на русский? Значит, генеральный директор канала говорит, что для него образец — Маяковский, который был производителем мусора. Во-первых, обидятся все филологи и поклонники творчества великого пролетарского поэта. Во-вторых, странно, что канал, на котором заняты сотни людей, заведомо объявляет свою продукцию мусором. А он не может изменить смысловое наполнение этого слова. Мусор есть мусор. У этого слова негативное поле — с разного рода коннотациями. Зачем Кулистиков это делает? Не понимаю.

В.Зверева. В интервью, которые мы обсуждаем, кто-то более рефлексивен, как, скажем, Александр Роднянский, кто-то более эпатажен, как Владимир Кулис-

тиков. Но принципы, подход к оценкам своей и чужой деятельности и ситуации в целом достаточно близки.

Д.Дондурей. Нет настоящей аналитики. Когда читаешь статьи или беседы специалистов по экономике, политике, здравоохранению, образованию, кино, натыкаешься на две трети негативных суждений: встречаешь тонкие объяснения, неожиданные сопоставления, обобщения. «У нас (у них) не получилось, это мы не сумели, там ошиблись, просчитались в замысле. Тут мы — идиоты, там — мастера». В текстах теленачальников ничего подобного вообще нет. Пусть даже на своем материале, если тебе неудобно критиковать других. Проанализируй ошибки и просчеты своего канала, почему что-то не получилось. Они же все очень умные люди, раз добились таких административных высот. Почему твой любимый сериал «Тридцатилетние» не пошел? Интересно. «Коммерсант» ведь интеллектуальное издание для рефлексирующей аудитории. Это же не «Аргументы и факты», не «Комсомолка», не газета «Жизнь». Поэтому здесь-то ты бы мог побыть немного аналитиком, сказать о сокровенном. Видимо, тоже неудобно, нельзя. У них своя этика. Внутренние запреты.

В.Зверева. Я бы сказала, что здесь присутствует сеть сложных конвенций, которых очень много. Эти конвенции бережно охраняются и поддерживаются, чтобы, не дай бог, не нарушить цеховое правило называния серого белым.

Допустим, мы начнем анализировать, почему не пошли «Тридцатилетние». Или почему, как говорит Александр Роднянский, не получилось изменить развлекательную «карту канала» и переключиться на что-то более серьезное и драматическое. Но эта проблема связана с тем, как в российской медиакультуре выстроены отношения зрителей, читателей и внешнего мира. Если общество постоянно представляется как безрадостная среда, утверждается, что индивидуальные человеческие усилия в принципе ничего не могут изменить, привлекательного образа будущего нет, сложные социальные вопросы неразрешимы, то зритель ищет на экране только одно — сиюминутную радость, утешение в настоящем, развлечение. Если он у себя в телевизоре вместо этого обнаружит серьезную драму, то едва ли захочет переживать ее в то время, которое у него зарезервировано для побега от реальности. Но эти причины следуют не из собственной логики телевидения, а из...

Д.Дондурей. ...самого устройства жизни. Если от тебя ничего не зависит, то зачем тебе ненужные переживания? Просто сиди и радуйся.

Обратите внимание на то, о чем телебоссы не говорят. Мы уже отметили, что они почти не представляют телевидение как мощнейшую и универсальную систему, которая, скажем, способна развивать людей, двигать их сознание в том или ином направлении. Они вообще не считают, что человек — самостоятельное, значимое, креативное существо, что люди сильно отличаются друг от друга. Они уверены: надо просто попасть в свою — нужную — аудиторию. Будто гигантское сообщество этаких баранов сидит на большом склоне какой-то горы. Это и есть «моя аудитория». У вас было ощущение значимых умалчиваний?

В.Зверева. Не говорится о том, что у такой системы отношений всегда возникает «побочный продукт» — идеи в головах людей. Как они живут, кто они такие, что такое мир вокруг них, как устроен социум. Это важнейшее следствие, которое производит телевидение.

Получается, что главное как раз и остается вне анализа, вне обсуждения. Так, Роман Пегренко говорит, что ТНТ выпустит в будущем сезоне *«рекордное количество* премьер этого жанра» — имеются в виду комедии. Тут уместен был бы вопрос: что авторы и трансляторы хотят сказать этими комедиями аудитории? Какие сообщения им будут адресованы помимо того, что это будет прикольно, весело и «продукта» будет рекордно много? Эти темы заслуживают того, чтобы о них говорить.

Д.Дондурей. Они в интервью не затрагиваются.

В.Зверева. Совершенно. В текстах нет ни одного слова о значении содержания, минимум качественных оценок. Одни только констатации, что произво-

дители и трансляторы программ хотели бы добиться большей успешности. У них нет необходимости объяснять возможные результаты телевизионного конструирования реальности. Пример: «Кроме вертикали власти мы хотели бы построить или терпеливо вырастить то или иное качество».

Д.Дондурей. Одна навязчивая идея — попасть в свою аудиторию. Словно они какие-то наводчики. Сидят у зенитки и рассчитывают, куда стрелять. А кто же тогда содержание-то — вполне очевидное — создает?

В.Зверева. Такое ощущение, что оно никем не контролируется.

Д.Дондурей. Так не бывает, это лукавство, содержание не появляется само по себе.

В.Зверева. Как-то это содержание выстраивается, из каких-то угаданных идей, из случайных успехов.

Д.Дондурей. То есть договариваемся, что мы-де не знаем, что это мы управляем мощнейшими фабриками по производству смыслов, а вы соглашаетесь с нами. Ну, а кто на этих фабриках работает? Кто ежечасно творит в проектных бюро этих волшебных мануфактур?

В.Зверева. По содержанию и стилистике информационных программ примерно понятно, что это за проектные бюро. Но ведь есть еще и продукты в области развлечения, просвещения, дидактики. Здесь возникает ощущение полного вакуума; телевизионные продукты как бы рождаются сами по себе, без особых целей.

Д.Дондурей. Вообще никто, видимо, не ставит таких задач.

В.Зверева. Цель только одна — повысить рейтинги, достичь успеха.

Д.Дондурей. Но подождите, можно тогда сказать о том, что это исключительно работа по продвижению специфического товара. И действуют тут специальные потребительские технологии, связанные с эффективностью продаж, с попаданием к своему покупателю.

В.Зверева. Цитирую: *«Да и здесь, благодаря рейтингам, можно радовать себя мыслью о том, что покупатели счастливы от того, что получают на экране. Те же, в ответ, пишут: «Бай-бай, тиви!» (indelicates, 02.07.2008)».*

Д.Дондурей. На самом деле, директора каналов делают лишь вид, что послушно экранизируют ожидания зрителей. Они, конечно, очень много и эффективно работают. И — именно с содержанием. Они ведь производят не просто товар — как мой костюм, например, или ботинки. Творцы телепродукта дурят нас, себя и начальство, уверяя, что они — как управленцы — вне контента, напряженного и драматического. Видимо, это специальный цеховой уговор такой, что их контент — вне контента. Но, может быть, это мы такие злобные идиоты, ничего не понимающие в специфике телевидения. На самом деле, это и есть хитрая технология продвижения того контента, который нужен.

В.Зверева. Да, или есть — наверху — установка: считать, что продвигается лишь то, что «нужно людям».

Д.Дондурей. Но проблема в том, что и цели, и результаты такой работы остаются обществом неотрефлексированными.

То, что мы обсуждаем — проблема невероятной теоретической сложности. Жизнь зависит от телевизора или телевизор от жизни? Не надо забывать, что большинство зрителей думают, что истории про тетю Маню, которая вышла замуж, или про ее мужа, который кого-то убил, — это и есть события реальные, такие же, как в сводке новостей. Когда им говоришь, что за этим стоят авторы, редакторы, мастера ярких диалогов, что все коллизии придуманы, а на самом деле ничего такого не было, они даже не удивляются: они хотят мои слова побыстрее забыть. Но в любом случае слышать им это неприятно.

В.Зверева. Это шок от разрушения иллюзии или недоверие к критику?

Д.Дондурей. И то, и другое, и пятое, и двадцать пятое. Но в любом случае, как и генеральные директора телеканалов, зрители — подавляющее большинство наших соотечественников — никому не позволят сомневаться в жизненности того, что показывают по телевизору.

П У Б Л И К А Ц И И

«Тени»,
режиссер
Джон Кассаветес

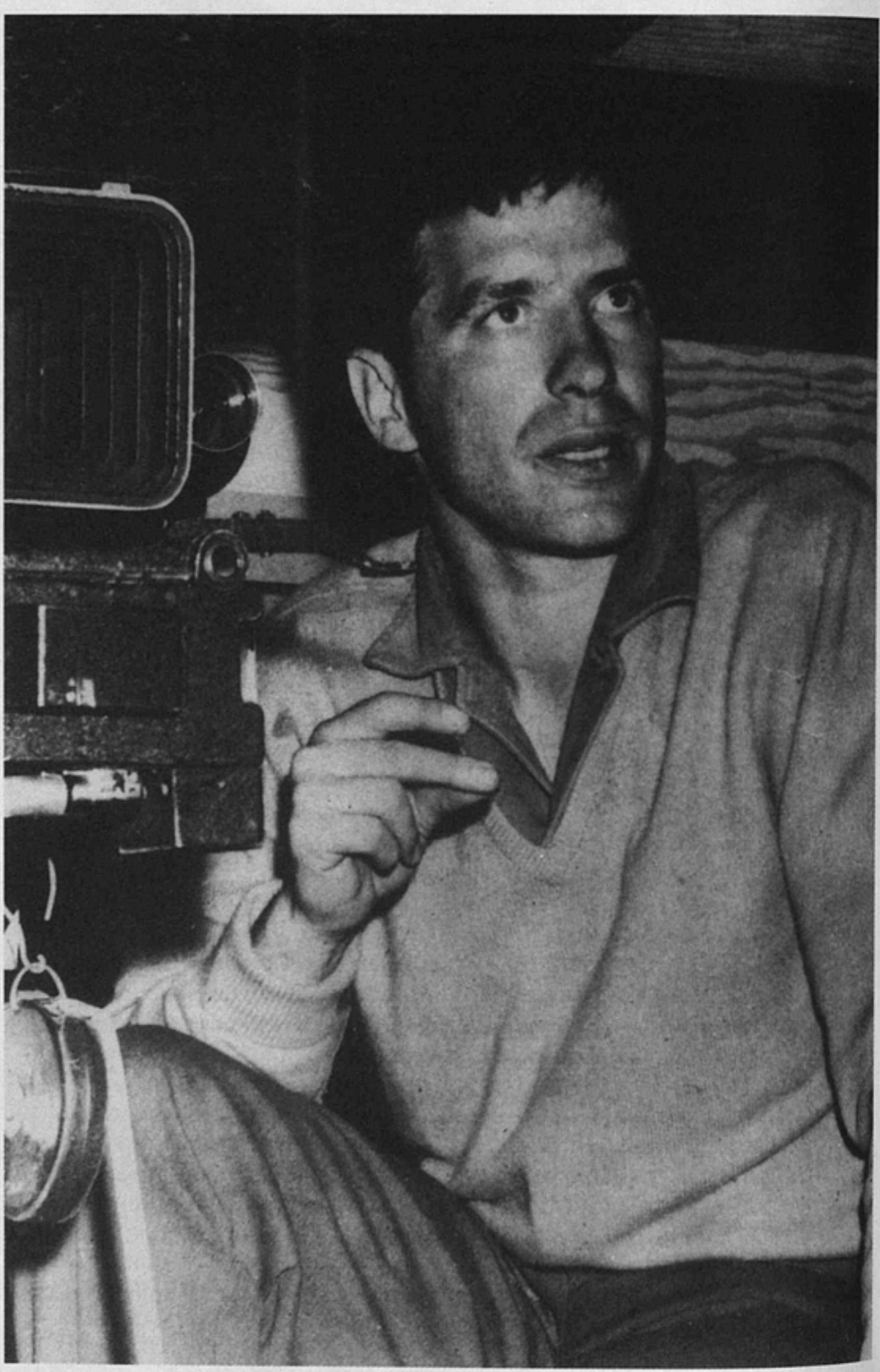
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Двоеточия

Американское и, в первую очередь, голливудское кино было, есть и с большой долей вероятности всегда будет искусством, органически выстроенном на штампах и клише. Только в цитадели крупнейших американских киностудий жанры строятся на бесконечном круговороте узнаваемости событийного потока (когда после просмотра десяти фильмов с единым сюжетным стержнем на одиннадцатом зритель безошибочно угадывает каждый следующий сюжетный вираж) или, в случае особого революционного настроя авторов, на нарушении этой самой узнаваемости. Ракурсы и планы высыхают под светом софитов очень быстро, затвердевают и в конце концов цементируются в нерушимые, окаменевшие до полной нечувствительности формы. Именно в такие моменты всегда приходит кто-то, призванный излечить кинематограф от этого скорбного бесчувствия. Вооруженный молотком или скальпелем, он, появившись, в меру своих возможностей и в соответствии с имеющимся под рукой инструментарием, начинает уничтожать окаменевшую оболочку, извлекая на свет божий то, что все время пряталось под ней. Длинные очереди из последователей бросаются закрепить и преумножить успех благого начинания, и так до бесконечности: кино, застывшее в вечном ожидании кого-то, кто всегда приходит с мечом. И правда всегда в том, что в основе каждого железобетонного штампа и персонажа-функции лежат живые формы, настолько подвижные и жизнеспособные, что никто уже не помнит о том, что вся система штампов вышла именно из них.

В 50-е годы американское кино прочно законсервировалось в невыносимо крупных эпических формах, настолько узких по своей сути, что совершенно забыло, что такое собственно крупный план — потому что ни один крупный план не вынес бы столь воинственной бессмысленности. Бесконечные же общие планы тоже мутировали в нечто очень странное — в упорядоченное марширование фигурок на плоском, не имеющем никакой глубины фоне. Этот странный период американского кинематографа буквально молил о пощаде и воздухе, которого было предсказуемо мало в эпических произведениях про кружевные подолы. И та разношерстная группа кинематографистов, что наконец-то пришла на помощь Голливуду, конечно, нарушила все мыслимые каноны своего времени, но одновременно, как и все подобные им «молодые рассерженные», эти люди были не только и не столько революционерами, сколько великими утешителями своего времени. Джон Кассаветес, ко времени своего режиссерского дебюта считавшийся перспективным молодым актером, кандидатом в секс-символы, пошел, с одной стороны, по пути наименьшего сопротивления — и для начала вывел героев в принципиально иное пространство. Когда, спустя десять лет, прием окончательно покатится по накатанной дорожке, своеобразный итог ему подвел Деннис Хоппер уже

в своем режиссерском дебюте, пустив персонажей «Беспечного ездока» по бескрайним просторам той самой новой Америки и показав, что, как и многие другие дороги, эта ведет в никуда. А Кассаветес в то же самое время уже и сам успел зарифмовать свой дебют: тени обросли более существенной фактурой и стали лицами, в противостоянии иллюзорной свободы и растительного благостного существования случилась тягостная ничья. В «Тенях» Кассаветес словно заново переоткрыл для американского кино крупный план — то самое вглядывание в лицо, которое потом возьмет на заметку англичанин Сэм Мендес, предположивший, что на Америку можно смотреть либо так, пристально вглядываясь, жадно ловя детали, либо уж с высоты птичьего полета, с которого только и можно что разглядеть равнобедренные ландшафты крыш.



Джон Кассаветес

В «Лицах» крупный план обнаруживает полную несостоятельность хаотичной деятельности, движения из угла в угол ради самого движения, перед созерцательным покоем — грех, в котором американская культура начнет каяться лишь много лет спустя. Америка поразительным образом всегда существовала на стыке правил, которые диктовались сменяющими друг друга культурами, и грандиозного, всепоглощающего безвременья. Кассаветесу удавалось поймать и запечатлеть и то, и другое. Поймав однажды свою тему, крепко ухватившись за свой материал, велик соблазн держаться за них и дальше — держаться до конца, добравшись до самой сути и, как следствие, неизбежно вынырнув снова на поверхность. Кассаветесу удавалось самое сложное — ухватившись за хрупкую нить темы, материала, времени, осторожно интегрировав ее в кинопространство, сделав ее частью своего искусства, затем отпустить ее, оставив себе лишь маленький ее фрагмент. Тот самый, который увековечивает кусочек реальности в искусстве. Песчинка времени, увиденная в яростном потоке вечности, и наоборот, — вот основополагающий, но не декларированный принцип кинематографа Кассаветеса. Практически каждая его картина может отозваться рифмой в другой, но никогда там не встретится объединяющий громогласный рефрен. Повторенная несколько раз поэзия, кажется, теряет для режиссера свою поэтическую суть, приобретая чисто утилитарный, бытовой смысл. Декларативность чужда творческой манере режиссера. Искать, находить, толковать причину явлений — что может быть скучнее. Герои его картин невероятно болтливы, они говорят ни о чем и обо всем сразу; в недостатках и изъянах, как известно, кроется нечто, что принято называть сутью. Финалы Кассаветеса не декларативны — это не подведение итогов. Там не ставятся жирная точка или не менее многозначительное многоточие. Кино Кассаветеса каким-то образом умудряется заканчиваться странным двоеточием, как бы ловко имитируя нелинейность жизненного потока: словно подразумевая что-то, что осталось за кадром, что-то такое, что, если вглядеться, уже притаилось где-то здесь.

Жанровая чехарда, кажется, не слишком занимала Кассаветеса, несмотря на кажущееся разнообразие затронутых за время карьеры жанровых мотивов. Внутреннее ви́дение режиссера не делало существенных различий между историями бытового, реалистичного характера и теми историями, что традиционно считаются прерогативой жанрового кино. Ироничные мистические экивоки, криминальные разборки и много чего еще — узкие жанровые рамки у Кассаветеса тоже как-то сразу превращались в те самые двоеточия, темы вдруг не требовали четкого жанрового воплощения. Из арсенала смежных жанровых схем режиссер без стеснения одалживает необходимое — это опять-таки не какая-то принципиальная установка, скорее, интуитивное наблюдение, осознание того, что время само диктует темы, и даже на другом конце кинематографической галактики, где обитают народы самых воинственных жанров — фантастики, хоррора, вестерна, — по большому счету происходит то же самое. Актерские работы Кассаветеса лежат в пространстве самых разнообразных жанров, и он не мог не видеть, что бои, происходившие на широком бранном поле кинематографических жанров, в большинстве случаев имеют один и тот же корень.

Фильмам Кассаветеса присуще уникальное чувство человека в большом городе, где город выступает не как географическая примета, не как традиционный микрокосм даже, но сам по себе становится и сюжетом, и темой, и формой. Американское кино начиналось с осторожного вычленения человека из толпы — начиная с самого знаменитого эпизода самого знаменитого фильма Кинга Видора, оно постепенно двигалось к наиболее адекватному воплощению на экране того особого мироощущения человека в толпе, что часто приравнивается к одиночеству. На определенном этапе наиболее точно это мироощущение воспроизводил нуар, отчасти — вестерн, но долго это не продлилось. Ощущение быстро превратилось в функцию — закадровый голос, крупный план глаз, пара-тройка нужных ракурсов, — чувство выработалось

в клише. Высвободив в «Тенях» крупный план из долгой эстетической неволи, разрядив пространство, освободив персонажи из оков железного повествования, Кассаветес прежде всего реабилитировал это сложное мироощущение. «Тени», практически полностью подчиненные ритму, еще дают возможность героям оставаться частью единого организма большого города. Но это, конечно, ненадолго. Через десять лет в «Лицах» на смену ритму придет нежное скольжение камеры по закоулкам бренных страстей — таких обыденных и таких тревожных. Крупный план вступает в затяжной бой с глубинной мизансценой, лица выходят на первый план, на заднем тени сплетают свой сложный узор — пространство двоится и троится в бесконечность. Маленькие человеческие фигурки остаются один на один с собственной сущностью, словно ластиком стирая с черно-белого рисунка всякую иллюзию общности одного человеческого существа с другим. Пожалуй, именно это было главным разочарованием американского самосознания — невозможность никакого другого единения, кроме иллюзорного. Выстреливающие вхолостую эмоции. Вечное столкновение живительной силы из глубинки, двигающей на себе выстраданную американскую мечту просто потому, что нужно что-то делать, нужно что-то двигать, куда-то стремиться, и чахоточной мизантропии большого города, практически нежизнеспособной, но неизменно гордой, мятущейся. Победить не дано никому — Америка существует только так, меж двух огней. И точно так же, меж двух рубежей, существует кино Джона Кассаветеса. Это вечный «Полуночный ковбой», это прущая напролом чужеродная жизненная сила и витальная, изначально обреченная рефлексия на грани Знания. Фокус в том, что у Кассаветеса этот конфликт не бывает явным, основным и уж тем более биполярным. Просто эмоция — сродни тени, падающей на лицо.

К началу 70-х годов этот неясный конфликт, пугающе напоминающий извечный экзистенциальный, окончательно оформился в иррациональную, нечеткую угрозу, бросившую тень на все известные жанры. В 1971 году страшно гремящий покрышками грузовик, то ли из преисподней, то или из глубин параноидального сознания рядового американского гражданина, основательно проехался колесами по и без того нестабильной психике потенциального зрителя. Среднестатистический бедолага в белой рубашке пал жертвой прущей напролом силы, перед которой бессильны любые проявления рационального сознания. В это же самое время Вуди Аллен был готов посадить это самое рациональное сознание рядового гражданина на барбитураты и антидепрессанты, убедительно демонстрируя, что самые простые и естественные межполовые вопросы, решавшиеся не так уж давно с помощью дубины и камня, теперь фатально, необратимо неразрешимы. Все в том же 71-м году два мотива объединились в один, когда уже другой грузовик также весьма основательно проехался по более или менее традиционным устоям романтического жанра. «Минни и Московиц», сложнопредставимая история любви стареющего усатого хиппи и печальной блондинки в темных очках и раздробленной на мельчайшие осколки личной жизнью, с одной стороны, конечно, продолжил старую-добрую жанровую традицию про любовь красавицы и чудовища. С другой стороны — пустил ее по новым, только что проложенным рельсам, по которым и по сей день катится бесконечный локомотив жанра, когда уже стало привычно, что в любой истории подобного рода чудовищами в конечном итоге окажутся оба ее участника. Не самая, честно сказать, известная в массах любовная история, тем не менее, что называется, задала тон. Сеймур Московиц, усатое беспардонное чудище, врывающееся в жизнь печальной блондинки Минни, которая ходит в кино на «Мальтийского сокола», являет собой ту самую устрашающую иррациональную силу, которая приходит, откуда не звали. Но и Минни, совершающая, по понятиям эстетики Кассаветеса, величайшее преступление, стыдливо пряча зеркало души за темными очками, одновременно совершает тут подвиг местного значения. Эти солнцезащитные очки, это торжество детали в жанре, который традиционно пытаются свести к крупным, плакатным формам, — они являются первопред-

ком всех тех огромных полосатых шарфов, синих волос и прочих «милых чудачеств», на которые обязано быть способно любое чудовище из современной романтической сказки. В финале два чудовища обязательно обретут хэппи энд, поскольку соединять противоположности — это точно такой же центровой сюжет американской культуры, как лечение душевной боли галаперидолом. Последний мотив Кассаветес сполна отрабатывает на «Женщине под влиянием», позволяя зрителю заглянуть в закулисье классического эпилога про «жили долго и счастливо». В голливудском кино жены традиционно часто сходили с ума не в последнюю очередь стараниями своих благоверных. «Женщина под влиянием» — это изнанка мифа, лишенного остросюжетной шелухи. Поэзия здесь превращается в прозу, чтобы затем превратиться обратно. Кассаветес сохраняет свою уникальную авторскую позицию, находясь как бы в центре материала и одновременно наблюдая его словно бы со стороны. Этот странный, почти противоестественный баланс сил не позволяет истории превратиться в физиологический театр веселых картинок безумия женщины за гранью нервного срыва. Сказочный пир оборачивается приступом безумия. Осторожная, молчаливая уборка грязной посуды со стола оказывается самым убедительным признанием в любви.

Бесконечные попытки заглянуть в бездну — из чистого, праздного любопытства, не более, — в конечном итоге неизменно приводят к тому, что и бездна начинает проявлять ответное любопытство. Эти орфеевские прогулки в подземное царство тоже всегда интересовали Кассаветеса как еще одно убедительное проявление вечного столкновения двух равноправных сил. И именно об этом, в гораздо большей степени, чем о чем-либо другом, два самых «жанровых», самых вынужденно «выхолощенных» фильма Кассаветеса — «Глория» и «Убийство китайского букмекера». Безжалостные жернова сюжета не в состоянии, тем не менее, скрыть, что все это не о столкновении даже — об осторожном погружении в неизведанную ранее систему ценностей. «Убийство...» это путь туда, «Глория» — возвращение обратно, но суть никогда не бывает только в этом. Суть заметна лишь в почти невидимых шрамах, там, где одна вселенная соприкоснулась с другой. Это пустырь и дорожная развилка, это никогда не было историей тупика — это всегда история перекрестка. Традиционный для американского искусства мотив дороги живет у Кассаветеса в каждом кадре, хотя режиссер и близко никогда не подходил к жанру роуд-муви. Дорога, та самая единственная форма познания мира, которая еще ни разу не была подвергнута сомнению в американской культуре, изгибается бесконечными линиями в творчестве режиссера, опуская такие пустые формальности, как следование какому-то там традиционному жанру. Главный сюжет, который когда-либо придумывал или снимал Кассаветес, — путь. Путь в том самом смысле, в котором он встречается в роуд-муви: когда цель не важна и иллюзорна, когда важна сама дорога, потому что в дороге нет и не может быть того, что страшит больше всего, — закономерностей. Главное путешествие у Кассаветеса совершают три героя «Мужей», так как их путь — это путешествие во времени, это побег назад в прошлое в попытке укрыться в нем, завернуться, укутаться в него, и похмельное возвращение в настоящее, не считая одного-единственного бегства куда-то, за пределы линейной жизненной траектории. И странным образом именно с этой картиной рифмуется последняя киноработа Кассаветеса «Потоки любви». Последнее путешествие в себя и одновременно в прошлое, в былые картины, былые рифмы, былую поэзию. Бежать больше некуда, и человек, которого режиссер на протяжении нескольких десятилетий уводил, уманивал, вырывал из толпы, наконец остается на экране в звучащем, всепоглощающем одиночестве. Прощальный взгляд Кассаветеса фиксирует реальность такой, какой благодаря ему она всегда виделась в его кинематографе. Реальность, увиденная из-за стекла, реальность, контуры которой давно и навсегда размыты... Реальность, в которой всегда что-то смутно, что-то ясно.

РЕЙ КАРНИ

Кассаветес о Кассаветесе

Книга Рея Карни «Кассаветес о Кассаветесе» построена как монолог режиссера, прерываемый комментариями автора, который подчас отмечает ошибки памяти Кассаветеса или неточности другого рода, а также обстоятельно анализирует условия и процесс съемок, общественный резонанс фильмов и поведение режиссера в жизни и в творчестве.

Чтобы лучше понять то, что осталось за пределами публикуемых ниже фрагментов этой книги, важно иметь в виду тот факт, что Джон Кассаветес — сын иммигрантов из Греции. Это обусловливает его особую любовь к Америке и ее традиционным ценностям, а также и ее романтизацию. Именно это поставило Кассаветеса вне группы режиссеров-бунтарей «молодого Голливуда» 60-х годов прошлого века. Кроме того, свою творческую жизнь Кассаветес начинал как актер, и это многое объясняет: именно актер, актерская игра являются центром и фокусом его кинематографа.

Начало. 1929—1956

Я рос, веря в то, что существуют богатые и бедные, мир трудяг и «новый курс» Рузвельта. Когда я впервые пошел в кино, стал думать, что фильмы Фрэнка Капры и есть Америка. Он увидел и понял самую наиправдивейшую правду: бедняки честнее богачей, и они умеют по-настоящему радоваться жизни. Моим самым любимым фильмом был и остается «Познакомьтесь с Джоном Доу»[1]. Капра создал веру в свободную страну, в то, что и в дурных людях есть нечто хорошее, что есть такая граница в движении человека вперед, перед которой следует остановиться и одуматься, вспомнив о сочувствии к ближнему и необходимости жить в атмосфере дружелюбия и братства.

Я вырос на фильмах актеров, которые были больше самой жизни. Гринстрит, Богарт, Кегни, Уоллес Бири. Я думал: господи, какие же они счастливчики — имеют возможность встать перед камерой и обратиться к людям, чтобы выразить себя, и получают за это деньги; а главное — им есть, что сказать. Джеймс Кегни был для меня идеалом кинозвезды. Он мог, снимаясь в слабом фильме, сделать его великим. Меня не волновало, сколько человек отправил на тот свет его герой из «Врага общества»[2]. Я его полюбил! Кегни играл человека, которого зритель не хотел видеть умирающим. Он был кумиром моей юности, парнем, который несет ответственность за то, что пошел в кинематограф. Он всегда играл маленького человека, который побеждал гигантов. Он был кем-то вроде спасителя всех коротышек в мире, к которым принадлежал и я. Подростком я обожествлял его за то, что он мал ростом и при этом был крутым. Один из самых любимых моих фильмов — «Ангелы с грязными лицами»[3]. Я плакал, когда его смотрел. Это было великое, загадочное кино. Персонаж Кегни отправился на электрический стул, и зрители так и не узна-

---

Фрагменты. Публикуется по: Ray C a r n e y. Cassavetes on Cassavetes. Faber&Faber, 2001.
© Ray Carney, 2001.

[1] Фильм Фрэнка Капры, 1940. — *Здесь и далее прим. ред.*

[2] Фильм Уильяма Уэлмана, 1931.

[3] Фильм Майкла Кёртица, 1938.

ли, героем он был или трусом. Но я испытывал сочувствие к тому, кто должен был умереть. В нашей короткой жизни все так или иначе сопричастно смерти. Осознание этого негласно объединяет всех нас. Страх смерти можно победить с помощью юмора, честности, отваги, интуиции и любви в истинном смысле этого слова. «Отважные капитаны», «Гунга Дин», «Высокая Сьерра»[4] и мюзиклы Дика Пауэлла — это тоже фильмы, которые глубоко тронули меня. Эти картины гораздо лучше нынешних. Они были проникнуты подлинными чувствами.

«Тени»

«Тени». 1957—1959

«Тени» — это история негритянской семьи, которая живет под яркими огнями Бродвея, но в нашу задачу не входило снимать кино на расовую тему. Название появилось благодаря одному из актеров, который в молодости дурачился, вырезая профили артистов, называя свои работы Тенями. Мы были далеки от политики. Главное, что нужно, когда берешься снимать фильм, — это свобода. Было бы ошибкой приписывать нам наличие некоего послания в мир; ничего подобного мы не имели в виду. «Тени» не были направлены против кого бы то ни было, в том числе южан. Я не считаю, что целью искусства является пропаганда.

Работая над «Тенями», я жалел, что сам я не чернокожий, потому что в этом случае острее ощущал бы вызов со стороны общества. Но сегодня, когда между черными и белыми американцами никакой разницы нет, мне уже этого не хочется. Не знаю, как другие, но я более всего желаю быть тем неудачником, который ввязывается в игру, чтобы рано или поздно все же победить.

В кино велика потребность в правде, но правда не обязательно должна быть отвратительной, не обязательно должна унижать человека. К сожалению, артхаусные фильмы чаще всего живописуют пороки общества. Но жизнь гораздо интереснее, она не исчерпывается насилием или убийствами. Мне кажется, можно достичь гораздо большего, показывая что-то позитивное, нежели обнажать язвы и уличать глупость. Да, мы знаем, что чуть ли не каждый

[4] «Отважные капитаны» (1937, по Р.Киплингу), режиссер Виктор Флеминг; «Гунга Дин» (1939, по Р.Киплингу), режиссер Джордж Стивенс; «Высокая Сьерра» (1941), режиссер Рауль Уолш.

способен убить, но не надо это акцентировать. Изображать это как норму – значит, утверждать эту норму в обществе, что неправильно.

Артхаусное кино ищет темы преимущественно в очевидных общественных пороках, таких, например, как расовые предрассудки. Но посвящать себя болезням общества, человеческим слабостям — это порок искусства. Ответственность художника заключается не в том, чтобы твердить о темных сторонах жизни, а в том, чтобы подарить надежду. Предназначение кино заключается в том, чтобы очистить эмоции и чувства, объяснить поведение человека на уровне эмоций. Не надо чураться смеха, радости и надежды. Разве жизнь – это сплошной ужас? Разве она ограничивается скучной повседневностью? Я предпочитаю думать, что моя жизнь все же имеет некий высший смысл.

Мне кажется, есть много замечательного, о чем можно было бы сказать в нашу эпоху всеобщей разочарованности, страха и чувства обреченности. Снимая фильмы, мы должны выбрать позитивную точку зрения, сдобрить их юмором, увидеть жизнь в луче надежды. «Тени» — реалистическая драма, в которой есть надежда, это фильм о людях со дна американского общества, фильм о том, как они живут, как справляются с реальностью. О людях, которые не теряют надежду. Которые не теряют веру. Я верю в людей.

Я не отношусь к тем, кого называют «рассерженными молодыми людьми». Я просто прилежный молодой человек, который верит в людей. Я не доверяю «разоблачителям», потому что именно они раздирают Америку да и весь остальной мир. Я не верю, когда мне говорят, что президентские выборы – подтасовка, и вот, смотрите, как это выглядит. Так было испокон веков, и вдруг теперь мы начинаем кричать: «Гляньте, как зарабатывают голоса! Видите?» Человеческие слабости неистребимы. Люди не ангелы. Но чтобы уравновесить дурные поступки, у нас есть положительные инстинкты. Главная битва там, где человек стремится не делать плохое ради самого зла. Постоянно атаковать очевидное бессмысленно. Если без конца разоблачать ложь, то некому будет и верить, не о ком будет писать и снимать кино. Жизнь лишится надежды, и зачем она будет тогда нужна? Зачем вбивать в молодые умы мысли о том, что все прогнило, ведь это навсегда подорвет у них веру в то, что в жизни есть кое-что иное, кроме всеобщей коррупции.

Я обожаю неореалистов за гуманность их воззрения. Дзаваттини — безусловно, самый великий из всех когда-либо живших сценаристов. Когда я работал над «Тенями», меня вдохновляли такие фильмы, как «Земля дрожит», «Похитители велосипедов», «Умберто Д» и «Самая красивая». Неореалисты не боялись реальности, они прямо смотрели ей в лицо. Меня всегда восхищали их мужество и готовность показать нас такими, какие мы есть. То же самое можно сказать о Годаре, раннем Бергмане, Куросаве и втором по значимости после Капры режиссере Карле Дрейере. «Тени» многим обязаны неореализму.

Большое влияние оказал на меня и Орсон Уэллс, чему доказательство то, что я вообще снял фильм именно так. Он показал, что такое возможно.

Но что бы я ни говорил о чужом влиянии, когда оказываешься на площадке, сразу понимаешь, что ты один и никто тебе не поможет. Все великие могут лишь помочь тебе раскрыться и увериться в том, что главная сила режиссера — в его стремлении к качеству. Не стоит и браться за фильм, если не надеешься на то, что в результате в какой-то мере получишь власть над зрителем.

Я никогда не принадлежал ни к каким сообществам. Мог работать где угодно. Иные из великих фильмов были созданы в рамках студийной системы. И я ничего не имею против нее. Я индивидуалист. Интеллектуальная фигня меня не интересует. Мне интересны люди, которые любят работать и которым интересно в процессе работы узнавать что-то такое, чего они прежде не знали. Если у тебя нет возможности широко показывать свою картину, если у тебя нет на это денег, показывай в подвале, тогда ее назовут андерграундом. Ярлык не имеет никакого значения. Когда делаешь фильм, ты не принадле-

жишь никакому направлению. Ты хочешь сделать кино, именно это, именно такое, твое собственное, — вот и делай его с помощью своих друзей.

Отличие «Теней» в том, что история рождается благодаря персонажам, в то время как обычно персонажи и их характеры зависят от сюжета. Я прежде всего придумал, «зародил» персонажи «Теней», а уж потом сам собой родился сюжет.

Задолго до съемок актеры отправились изучать жизнь. Хью Хёрд пытался найти работу и устроился в Филадельфии в третьеразрядный ночной клуб. Еще троих актеров я послал осваиваться на улицы Гринвич Вилледж, в те места, где потом мы снимали. Они наблюдали жизнь около месяца и к началу съемок вполне ассимилировались. Они практически стали теми людьми, которых им предстояло изображать. Им было что сказать, и они относились к работе со всей серьезностью.

Когда фильм является творением драматурга или режиссера, то тема освещается лишь с одной точки зрения. Но если он создается актерами, то возникает столько точек зрения, сколько и актеров, история видится со всех сторон, это совместное творение нескольких воображений. На мой взгляд, общая история многих и зачастую неспособных к самовыражению людей гораздо интереснее, чем худосочное повествование, рожденное в голове одного автора.

Я далек от так называемого Метода Станиславского и его адептов из Актерской студии, где используется групповой способ обсуждения персонажей. Для меня каждая роль должна быть индивидуальной. Если все роли будут результатом коллективной работы режиссера и актерского ансамбля, фильм получится чистеньким и гладким, но конфликт характеров будет недостоверным. Актерам не надо обсуждать интерпретации всей группой. Конечно, основную тему следует «промять» всем вместе, чтобы выработать общую концепцию; но каждый актер должен прийти к своему пониманию роли без какого бы то ни было группового анализа в духе Метода. Я признаю лишь тот талант, который выражает себя так, как он сам хочет, а не так, как угодно мне!

Не думаю, что конечный эффект фильма существенно обязан импровизации. Она для меня всего лишь прием. Просто я думал, что не сумею грамотно написать сценарий, а из-за недостатка средств не мог позволить себе нанять профессионального драматурга. Поэтому просто объяснял свой замысел актерам. Сценария у нас не было, был только общий очерк. Вот его мы очень точно придерживались. Обсуждали идею каждого эпизода перед съемкой. Начинали с пары страниц текста, но к финалу у нас набралось объемное досье на каждого из героев.

Каждая сцена «Теней» была очень простой; они строились на том, что у персонажей возникала проблема, которая решалась через новую проблему, эти проблемы наслаивались и двигали вперед сюжет, выстраиваясь в прозрачную структуру. Сначала мы импровизировали, чтобы вдохнуть в персонаж жизнь, потом, когда актеры осваивались в шкуре героев, обращались к тексту. Если не получалось, опять импровизировали, вновь обращались к тексту, и так до тех пор, пока не достигнем полной идентификации актера с персонажем.

Режиссер может убить актера. Нередко режиссеры так относятся к актерам, будто они пустое место. Но актер — единственный, кто работает на чувствах, в ком живет эмоциональная правда ситуации. Если это в нем убить, убьешь и весь фильм. Если бы мы снимали «Тени» в Голливуде, никто из нашей команды не проявил бы таких замечательных актерских качеств. Конечно, технически работать в Голливуде легче, но там трудно быть авантюристом, поскольку необходимо подчиняться определенным правилам и ограничениям, которые установлены специально для того, чтобы разрушить актера и создать ему неудобства. Актер в Голливуде должен знать, что если изменит хоть строчку из текста или сделает что-нибудь вразрез с тем, что ему строго определено, он все испортит и больше никогда не получит работу.

Преимущество, которое имели мы в процессе работы, заключалось в свободе. Актеры были абсолютно свободны. Их энтузиазм расцветал на глазах, потому что у нас были хороший продюсер и хороший оператор, который не диктовал и не препятствовал им, а следовал за ними.

Я могу часами беседовать с актерами. Это помогает им проявить самые глубинные свои чувства. Невероятно трудно видеть, что сцена пошла не туда, и ты знаешь, как все поправить, но молчишь, чтобы не спутать карты актеру. Ведь моя реакция — это реакция со стороны (как режиссер, я обязан быть объективным), а реакция актера идет изнутри, от правды, независимо от того, правильно это или нет с моей точки зрения.

Мы импровизировали не только со словами, но и с движением. Оператор тоже импровизировал. Он следовал за актерами, которые двигались так, как им хотелось. Результат первой недели съемок оказался никуда не годным. Мы притирались друг к другу и к оборудованию, но материал пошел в корзину не потому, что оператор плохо справился с задачей. Фактически за естественным движением следовать легче, чем за отрепетированным, потому что первое обладает естественным ритмом. Когда актеры репетируют, двигаясь в отмеченных мелом рамках, они становятся неорганичными, независимо от меры их таланта, и камере трудно за ними следовать.

Мне кажется, «Тени» привнесли в процесс съемки важную вещь. Зрители приходят в кинотеатр, чтобы увидеть людей; их внимание привлекают герои, а не техническая изощренность. Многие понятия не имеют о том, что такое монтаж, наплыв или затемнение, и я уверен, что им нет до этого никакого дела. То, что мы, профессионалы, называем «блестящим кадром», им совсем неинтересно, потому что они наблюдают за людьми, и актеру существенно знать, что для публики единственно важен только хороший актер.

Начиная работу, я думал, что закончу ее через несколько месяцев. Она же заняла три года. Я совершил все возможные ошибки. Каким же я был идиотом! Мы приступили к съемкам, не представляя себе, что надо делать и какой фильм мы хотим получить. Мы понятия не имели о технике. Снимаясь в кино в качестве актера, я имел смутное представление о том, как оно делается. Я не взял в группу помрежа, ведущего запись съемки. Звукооператор тупо смотрел на установку, на которой не было сигнала. Единственное, что мы сделали правильно, — набрали группу молодых энтузиастов, которые хотели сделать нечто осмысленное.

Когда все было закончено, у нас не оказалось денег на перезапись звука. Диалоги не записывались на бумаге, поэтому на всех дублях звучал разный текст. Звук был по большей части смазанный. У нас получился немой фильм! Пришлось нанять сурдопереводчиков, которые читали по губам. На работу со звуком ушел год.

Все недостатки я увидел, когда фильм был готов целиком. У нас получилось интеллектуальное и абсолютно «нечеловеческое» кино. Я возлюбил камеру, технику, красивые кадры и эксперименты ради них самих. Я использовал технику съемки, играя с ритмом, используя широкофокусники, съемку сквозь деревья и окна. Ритм получился красивый, но к людям он отношения не имел. В фильме было полно «виртуозности» со всякими вычурными углами съемки и причудливым монтажом, фоновым джазом. Стиль, которым мы так гордились, жил сам по себе, отдельно от персонажей, он подчеркивал отсутствие внятности повествования и непоследовательность в развитии характеров. И лишь одно могло меня порадовать: все мои трюки не сумели убить актерскую игру. Правда, не во всех случаях. «Это чучело фильма», — сказал я продюсеру Морису Макэндри. А Сеймур Кассель[5] собрал в кулак волю и сказал: «Слушай, Джон, мы кое-что сами переснимем. Мы в тебя очень верим, но ты все-таки любитель». И я решился на пересъемку.

---

[5] Сеймур Кассель — актер, продюсер. В фильме «Тени» работал как ассоциативный продюсер, снялся в эпизодической роли. Как актер снимался во многих картинах Кассаветеса.

Первая версия фильма стала для меня шоком. Я был разбит. Мне пришлось собирать деньги с мира по нитке и удалось наскрести десять тысяч. Я занял деньги у своих родителей и родителей моей жены Джины Роулендс. Мы залезли в долги. Больше тысячи задолжали молочнику. Джина была на седьмом месяце беременности и не могла работать. Я день и ночь переснимал, приходил домой к утру, принимал душ и опять отправлялся на площадку. На этот раз я пытался снимать с точки зрения актеров, потому что это было самое лучшее в фильме, гораздо лучше деревьев и оконных стекол. Мы пересняли почти три четверти фильма. За пятнадцать дней. Вторая версия отличается от первой, как небо от земли. Ушло много музыки и «поэзии», зато остались человеческие отношения, индивидуальные эмоции. «Стиль» уступил место приключениям характеров.

В кинематографических кругах прослышали, что я снял две версии фильма, и мне говорили: «Мы хотим увидеть первую версию, это великое кино!» Им и невдомек было, что на самом деле тот вариант был полной катастрофой. Прошел слух, что я пошел на уступки и сделал коммерческий вариант. Но я уверен, что именно вторая версия получилась гораздо более глубокой и лучшие эпизоды были сделаны как раз во время пересъемки. И никаких коммерческих соображений у меня не было.

«Запоздалый блюз» и «Ребенок ждет». 1960—1962

Я валял дурака, а однажды явился Сэм Шоу и сказал: «Я готов продюсировать фильм, если ты напишешь сценарий». «Да о чем же мне писать-то? Я никогда ничего не писал». А он на это ответил: «У меня есть знакомый сценарист в Даксбери, это в штате Массачусетс. Его зовут Эдвард Максорли, он лучший на свете драматург. Поезжай к нему, он тебе поможет. Я ему звонил, он тебя ждет. Но сначала набросай что-нибудь о том, что ты хорошо знаешь». Я взял машину у приятеля и поехал в дождь и снег. У меня не было денег на бензин, пришлось одолжить по дороге у полисмена. Приезжаю посреди зимы к дому, возле которого цвели розы. Мне показалось, что это добрый знак — цветущие розы среди зимы. Стучусь. Дверь открывает типичный писатель — невысокий толстяк лет пятидесяти пяти. «Я Джон Кассаветес, привез вам рукопись. Сэм Шоу вам обо мне говорил...» «Сэм? Я от него лет десять ничего не слыхал». Тем не менее он пригласил меня в дом и накормил. У него жена итальянка, она налила мне горячего горохового супа, это было очень кстати, потому что я здорово промерз.

«Запоздалый блюз»

Мне всегда хотелось сочинить историю про американскую мечту на материале послевоенной жизни. В центре истории должна была быть семья, через которую

мне хотелось показать все срезы общества в стране с 1945 года до наших дней и разочарование, которое приносит следование мечте. В качестве образца я видел фильм Фрэнка Капры «Мистер Смит едет в Вашингтон».

Кто бы что ни говорил, но работа на крупной студии накладывает на режиссера большие ограничения. Они касаются и личности, и условий работы. В людях очень много зависти. Им невыносимо видеть, как молодой режиссер пытается сделать то, что они сами мечтали сделать десятилетиями, но не смогли. В результате они саботируют попытки человека, не принадлежащего старой гвардии. Я понятия не имел о том, что значит работать на большой студии, поэтому у моего «Запоздалого блюза» изначально не было никаких шансов на успех. Мне бы надо было ставить его не в Калифорнии, а в Нью-Йорке, не будучи связанным жестким графиком и людьми, которые не желают со мной сотрудничать, которым наплевать на мое кино. «Запоздалый блюз» был снят за шесть недель (с 13 марта по 21 апреля 1961 года). Во время съемок мне хотелось внести изменения в сценарий, руководствуясь собственными ощущениями и желаниями актеров. Но это оказалось невозможным из-за графика. Поэтому то, что вы можете увидеть, — незавершенный фильм и вообще обломки того, что я задумывал. Но в процессе работы я извлек для себя определенные уроки. Я понял, что для студии-мейджора в принципе не существует такой вещи, как малобюджетный фильм. Если ты заявляешь малый бюджет, то уподобляешься человеку без банковского счета в кругу богачей. На режиссера, который предлагает недорогой фильм с большими амбициями, смотрят как на полного идиота. В таких условиях невозможно снять свой, личностный фильм.

Когда «Запоздалый блюз» был закончен, я думал, что и со мной тоже покончено. И вдруг «Парамаунт» предложила мне подписать долгосрочный контракт. Я понял, что успех и провал — вещи относительные. Я и прежде слышал о людях, которые после провала получали фантастические контракты. Но я не мог в это поверить, пока такое не случилось со мной. Потом я узнал, что продюсер похлопотал за меня, сказав, что я еще молод и неопытен, но способен обучаться. И я учился. Я овладел нужными хитростями, запросил себе большой офис и вообще научился требовать и настаивать на своих требованиях. Я заявил, что не возьмусь за новый фильм, если не получу гарантий, что снимать буду по-своему.

Лос-Анджелес — единственное место, где слово «художественный» имеет неприличный смысл. Слишком многие в Голливуде убеждены в том, что «художественный фильм», или артхаус, предназначен только незначительному числу зрителей. Я думаю иначе. Почему артхаус — синоним скуки? Я как раз хочу быть художником во всех сферах деятельности — в актерской игре, в режиссуре. Разве стыдно быть художником?

В нашем циничном мире нужно во что-то верить. Люди стыдятся проявлять чувства из страха показаться примитивными обывателями. Мне кажется, не стоит стараться быть такими уж крутыми. Нужно влить адреналин в нашу систему ценностей, которая увядает на глазах. В наш век постоянной военной угрозы, разрушения всего и вся, фантастического научного прогресса мы приучаемся жить не на чувствах, а на нервах, забывая об эмоциях, которые идут от сердца и взывают к доброте и взаимопониманию. Что-то очень важное умирает в нас, а именно — такая универсальная вещь, как чувства. Мы умираем от печали. Весь мир умирает от печали. И мы становимся врагами друг другу.

Людям не хочется признаваться в том, что они растерянны и обращены в пыль, а это разрушает искусство. Если вы расскажете историю, взятую из реальной жизни, если скажете что-то позитивное вместо тотального отрицания, вы вселите в людей веру. Если вы покажете на экране подлинные чувства, люди перестанут стыдиться своих эмоций. «Запоздалый блюз» — это фильм, который сочувствует людям, вынужденным бороться за существование.

...Мне позвонил Стэнли Креймер и предложил ставить фильм «Ребенок ждет», который он продюсировал. Это была история об умственно отсталых

детях. Три с половиной месяца я изучал материал вместе с автором книги Эбби Манном. Мы ходили в дома, где жили такие дети, разговаривали с родителями и педагогами. Встречи с самими детьми стали для меня замечательным, светлым опытом. Чего я не могу сказать о самом фильме.

Эбби Манн с самого начала относился к Кассаветесу с подозрением, даже враждебно. Он знал о его склонности к импровизации и установил на площадке жесткую слежку, чтобы ни одно слово из сценария не было выброшено или заменено. А Кассаветес, вместо того чтобы искать компромисс, затеял с ним игру в кошки-мышки. Актеры Джуди Гарленд и Берт Ланкастер объединились против него вместе с Креймером, игнорируя его указания на площадке. Кассаветес, в свою очередь, попытался рассорить актеров между собой. На стадии монтажа Креймер активно вмешивался в процесс, и у Кассаветеса возникли с ним крупные разногласия. Креймер уговаривал довериться ему и пойти на компромисс в угоду пожеланиям студии. А Кассаветес не желал уступать; в его версии актеры-звезды уходили на второй план, а детей — настоящих больных — было на экране слишком много, что, с точки зрения Креймера, выходило «глупо» или «комично». На просмотр черновой сборки Креймер пригласил несколько своих единомышленников, что в последующем обсуждении гарантировало бы ему большинство. Когда фильм закончился, раздались жидкие вежливые хлопки. Кассаветес встал, подошел к Креймеру, схватил его руками за горло, сдвинул брови и провозгласил: «Сними мое имя с титров».

В ту минуту я понимал, что если трону его, никогда больше не смогу встать за камеру. Но если я его не ударю, не смогу дышать. И я врезал ему, потому что не мог позволить, чтобы он спокойно ушел после того, что сделал с моим фильмом. Я хотел, чтобы он почувствовал всю боль моей ненависти. Никто не сказал мне ни слова, но на следующий день меня выставили вон. Я решил, что мне конец, потому что Креймер первым назвал меня бездарным и этим действительно меня достал. После этого случая мне не доверяли даже закадровое озвучание.

Я не могу обвинять Креймера за то, что он убил мой фильм. Потому что «Ребенок ждет» не вписался в его узкий горизонт — Стэнли Креймер маленький узколобый человек. Он, к примеру, не понимает, что можно иронизировать над человеком, которого любишь. Дети кажутся мне забавными, человечными и печальными. Но прежде всего забавными — и настоящими. Мне хотелось и показать их такими — смешными, человечными и теплыми, — не примерами из медицинской энциклопедии, а просто детьми. Разница в наших подходах состояла в том, что, по Креймеру, место умственно отсталых детей в спецучреждении, а я был убежден в том, что они во многих отношениях лучше здоровых взрослых людей.

Я не хочу сказать, что фильм Креймера так уж плох, просто он более сентиментален, чем мой. Если смонтировать два крупных плана, сентиментальность рождается автоматически. В принципе, я ничего не имею против, если это не идет вразрез с главной идеей. Газетная передовица бессмысленна. Она лишь может заставить читателя почувствовать себя виноватым. Но я не об этом хотел снимать кино. Нет смысла зазывать людей в кинозал, чтобы убедить их в том, что умственно отсталым детям плохо и кто в этом виноват.

Я видел, как трудно бывает родителям справляться с умственно отсталыми детьми, но у самих детей проблема совсем другая. Она состоит в том, чтобы их воспринимали как равных нормальным детям. Фильм Креймера показался мне предательством тех людей, которые позволили нам снимать их детей, и предательством этих детей.

Окончание следует

Предисловие и перевод с английского А.Шевченко

ЛЕОНИД АГРАНОВИЧ

Покаяние свидетеля

ПОИСКИ СЮЖЕТОВ В ВЕК ЧУМЫ

Леонид Данилович Агранович родился в 1915 году. Был актером Передвижного театра, театра Мейерхольда, Сатиры, преподавал во ВГИКе, на Высших курсах сценаристов и режиссеров, написал и поставил несколько пьес и сценариев. Фильмы «Человек родился» (1956), «Обвиняются в убийстве» (1970) имели зрительский успех и премии, другие — «Им покоряется небо» (1963), «Человек, который сомневается» (1964), «Случай из следственной практики» (1968), «Свой» (1970), «Срок давности» (1983) — прошли скромнее, хотя некоторые из них смотрятся и поныне. Но большое количество написанных сценариев по разным причинам остались неосуществленными. Об истории создания некоторых из них, об их героях, людях, «известных и малоизвестных, и вовсе ничем не примечательных» Леонид Агранович написал пять повестей: «Мейерхольд», «Воркута»[1], «Якир», «Процесс», «Открылась бездна». «Я знал этих людей, — пишет он. — Некоторых близко. И хотя не все из них обладали громкими именами и занесены в энциклопедии, никто из них не заслуживает забвения. Все — герои трагедии. На них обрушилась чудовищная громада Утопии, которую они сооружали собственными руками, не щадя ни сил, ни самой жизни. Вроде как сами виноваты? Но не нам — уцелевшим, свидетелям, неучастникам быть им судьями. Судить о них предстоит новым поколениям, которые будут лучше нас, для которых ушедший «век-волкодав» окажется уже где-то рядом с Древним Римом, и они ни о чем случившемся и там, и там понятия не имеют и не сильно этим интересуются».

Мы предлагаем вниманию читателей отрывки из готовящейся к печати книги Леонида Аграновича.

Показывали мы как-то фильм «Свой»[2] в Прокуратуре Союза. После титра «конец» — недружные аплодисменты, но никто не ушел, вопросы, обсуждение, в общем, доброжелательное — картина про них, соавтор мой — их коллега, видный следователь-важняк. Мероприятие как мероприятие — встреча со зрителем. И вдруг из глубины зала прокурорский, такой с металлом, голос: «Скажите, а с какой целью вы сделали этот фильм?»

Пока я колебался — пуститься в нудные оправдания (в картине следователь обвинялся во взятке) или резко отмести подозрения в преступном замысле, — мой сын Михаил, оператор картины, ответил спокойно: «С какой такой?.. С целью обогащения».

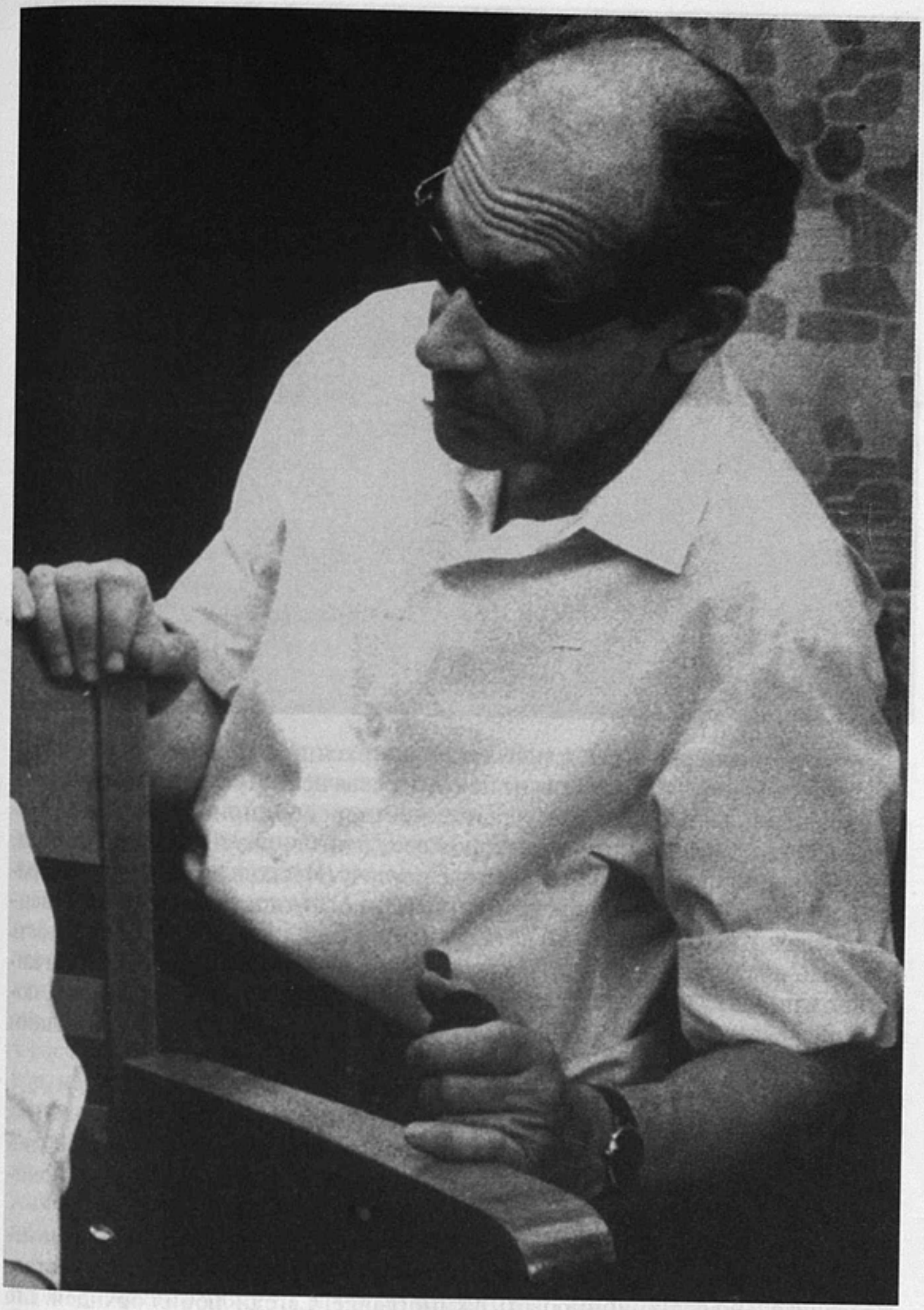
Ах, какая прелестная, глубокая пауза образовалась в казенном доме, может, кто из вицмундирных и почувствовал себя хоть на миг идиотом?

А и в самом деле, с какой целью?! Ради чего обрекает себя нормальный, ничем не выделяющийся человек на зыбкое малообеспеченное существова-

---

[1] См.: «Искусство кино», 2003, № 4—5.

[2] «Свой» — авторы сценария Леонид Агранович, Александр Шпеер, режиссер Леонид Агранович. «Мосфильм», 1970.



Леонид Агранович

ние, вечную нервотрепку, постоянную зависимость от чиновника-заказчика, от любой партийной инстанции? Какие-то высокие предполагались мотивы? Или легкий заработок без необходимости ходить каждый день на работу?

Следующую главу следовало бы расширить. Можно было бы вспомнить, как мы сами быстро овладевали цензурно-редакторскими навыками, проникались бдительностью и ясностью помыслов, заимствованными у руководства. Например, счастливое озарение Васи Соловьева, сценариста «Войны и мира», — именно он «привел в порядок» Льва Толстого для Бондарчука. Был Вася в то время и главным редактором Сценарной студии, то есть по должности обязан был стать ясновидящим и проницательным. Он и разоблачил песню Булата Окуджавы из «Белорусского вокзала».

«Человек родился», автор сценария Леонид Агранович, режиссер Василий Ордынский

— Это ж лагерь! — счастливо вскричал Вася при приемке картины. — Не фронт — лагерь: «Там птицы не поют, деревья не растут...» К этому моменту и сценарист Вадим Трунин, и режиссер Андрей Смирнов уже досыта нахлебались от бдительности редакторов всех рангов, раз пять закрывавших, списывавших сценарий как творческую неудачу. Несколько режиссеров брались за него и бросали — опускались руки, — так мощна была начальственная опека... И, кто знает, если б не неслыханная стойкость, принципиальность Андрея Смирнова, режиссера великого фильма, остался бы Вася в истории кино как наш советский Герострат, погубивший фильм и лирическую песню, полюбившуюся миллионам, ставшую народным маршем, до сих пор звучащим в трубах тысяч военных оркестров.

...Антон Сегеди Юлию Райзману: «Героя в грязь бросили?» В фильме «Урок жизни» был кадр: крупно — ковш экскаватора на стройке коммунизма. Юлий Яковлевич даже опешил: «Вы так это понимаете?» «А как прикажете понимать?»

Антон Дмитриевич не любил кино. И театр, впрочем, тоже. Что не помешало ему много лет запрещать пьесы от имени Главреперткома, а потом столь же решительно функционировать в киноглавке. Сегеди любил орхидеи. Его феноменальный — три квадратных метра — подоконник в переулке позади Почтамта, где была баптистская молельня и жил сосед Погребов в том же подъезде на первом этаже, потрясал воображение. На этом, превращенном в оранжерею подоконнике хлопали ставни, загорались и гасли лампы дневного света в соответствии с оборотом суток; шли дожди, причудливые цветы раскрывались, благоухали, распространяли зловоние — все автоматически, даже когда Антон Дмитриевич в командировку уезжал.

Колоритнейшая фигура. Когда он появлялся на костылях в громоздком, сильно, до рыжины потертом хромовом реглане в театре или на киностудии, пот прошибал не только слабонервных деятелей наших солнечных республик, но и столичных мастеров. Бледный, никогда не улыбался, отпустить бы ему бороду — готовый Достоевский, скулы, глубоко запавшие, без блеска глаза.

После того как Антоша приложил руку к запрещению моей первой без-

«Им покоряется небо», авторы сценария Анатолий Аграновский, Леонид Агранович, режиссер Татьяна Лиознова

обидно нежной пьесы «Вера, надежда, любовь», мы, как ни странно, подружились. Он любил ходить к нам в гости, сочинил половину текстов для стенгазеты «Один год в строю», посвященной первому прожитому году нашего младшего — Марка (апрель 1953 года, только что Сталина потеряли и тряслись в догадках, не будет ли хуже).

Что касается соседа, то был у Сегеди цикл устных рассказов «Мой сосед Погребов». О том, какой негодяй сосед Погребов. Например, вдруг обзавелся сосед мощной радиоаппаратурой. Музыка круглые сутки проникает к Антону, несмотря на толстые, монастырской кладки стены старого дома. Орхидеи страдают от этих децибелов. К счастью, электропроводка к соседу идет через комнату Антона. Он покупает недорогой трансформатор, настраивает его со 120 вольт на 500, подключает. Грохот взрыва, дымом наполняется весь коридор, ведущий к баптистам. После паники, топота беготни, растревоженных голосов надолго наступает благодатная тишина... Примерно в том же духе приходилось Антону обороняться от несносных баптистов, с вечным шарканьем ног мимо его двери и отдаленными жидкими песнопениями.

Боря Кремнев, приятель, главный редактор мосфильмовского Второго объединения, отклоняя заявку, речь в ней шла о газетной фальсификации, утверждал, что «это нереально»: прежде чем попасть на полосу, все газетные материалы скрупулезно проверяются. (Это о нашей-то советской, лживой по определению прессе.)

...Очередной гендиректор студии Сизов Ашдару Ибрагимову про картину о врачах «скорой помощи»: «Вы хотите, чтобы Гришин мне сказал: лучшего не придумал — инфаркты нам показывать?!» А Виктор Васильевич Гришин, первый секретарь МГК КПСС, как и все другие члены Политбюро, воскресным вечером смотрел у себя на даче новые картины. Когда вместо ожидаемого отдохновения получал нечто малолучезарное, даже мрачное, расстраивался, сердился и звонил министру Большакову или гендиректору «Мосфильма». Тотчас становилось известно: «Гришину не понравилось», и уже ничего хорошего ни авторам картины, ни студии ожидать не приходилось — ни тиража, ни прессы, ни премий.

...Тот же Сизов мне по поводу заявки о героических советских врачах-вирусологах: «Ты что же, хочешь, чтоб я обрадовал Гришина сенсацией такой: в Москве чума?»

И мои возражения, что, наоборот, сценарий о преимуществах нашего строя, о том, как мы оперативно ликвидировали опасность, были бесполезны: «С чумой твоей к Гришину не пойду».

Что мы помним о редакторах? Фрижа Гукасян — заступница, открывшая многим молодым драматургам дорогу на «Ленфильм», продолжила традиции Адриана Пиотровского, легендарного редактора, фактически руководившего творческим процессом на студии в самые славные ее времена. Это ему мастера «Ленфильма» преподнесли на день рождения старинные часы, на крышке которых было выгравировано: «Автору (!) всех наших картин». И подписи: Козинцев, Трауберг, Эрмлер, Юткевич, Хейфиц, Зархи, братья Васильевы, Арнштам, Герасимов и т.д.

Об Адриане Ивановиче, ученом-эллинисте, блистательном переводчике Аристофана, Эсхила, Катулла, драматурге, театроведе, критике, ленфильмовцы рассказывали множество историй. Вот он, загорелый, красивый, тридцатилетний, возвращается из научной экспедиции, с раскопок на каком то греческом острове в советскую действительность. Приносит свежую «Красную газету».

— Товарищи! Оказывается, академик Тимирязев был в 1918 году депутатом Петросовета от моряков Красной Балтики. Сюжет потрясающий. Вот Лёня Рахманов берется написать сценарий о великом ученом, пришедшем в революцию. Поручим главную роль Коле Черкасову, а постановку — мальчикам.

Все кандидатуры на первый взгляд выглядят несерьезно, если не абсурдно: никому не известный автор, артист, прославившийся потешным эксцентрическим номером — танцем-пародией «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», и «мальчики» — Хейфиц и Зархи, только что дебютировавшие скромной комедией «Горячие денечки». Однако так была придумана одна из лучших картин советского кино «Депутат Балтики». И все участники этого, как нынче говорят, проекта, проснулись наутро после премьеры знаменитыми, классиками.

Таков был творческий характер Пиотровского. Участник, инициатор многих начинаний первых революционных лет (ТРАМы, массовые представления, советская опера и т.д.), блестящий, всесторонне образованный ученый, разумеется, не мог остаться незамеченным властью: в 37-м году он был арестован и через год расстрелян. Как Мейерхольд, Бабель, Кольцов, тысячи, сотни тысяч других... Ученых, инженеров, артистов, военачальников... — уничтожался цвет нации. Ее совесть.

С Фрижеттой Гукасян мне не посчастливилось сотрудничать, от редких встреч осталось ощущение праздничное — такой человек, свободный, искренний, доброжелательный, несмотря на молодость, мать-спасительница многих прекрасных картин и репутаций.

Были среди редакторов и тупые цензоры, не сомневавшиеся в том, что истину познаешь только на государственной службе. Реже случались люди творческие, помощники, организаторы, спасатели... Поработавший главным редактором и «Литературки» и «Нового мира», Константин Симонов рекомендовал, помнится, в трудных случаях «идти прямо на предмет»: обвиняют тебя в недооценке, скажем, города-героя, так и напиши, очень ценю, дескать, города-герои...

Я б добавил пример из Пушкина: нельзя, чтобы в финале «Бориса» народ кричал: «Да здравствует проходимец», напишем: «Народ безмолвствует!» — так вам легче будет?

Но чего недостает в моей рукописи редактору? Не будем же мы портить книжку необязательными связками? (По утверждению Бальзака, примечания

романиста равны честному слову гасконца.) Гармонии, стройности недостает? Так, может, рассказам о хаосе порядок ни к чему?

Нет уж, пусть читатель пребывает в напряжении, нехай за каждым поворотом ждет его неожиданное — неизвестное, страшное, грозящее сквозному герою полной гибелью всерьез.

Однако сквозной-лирический этого не видит в упор, не желает видеть. Он не преувеличивает достоинств собственных сочинений — ну не получилось и ладно, проживем как-нибудь. Герой этот мой привык к поражениям, скорее, редкий успех может его озадачить, насторожить — неожиданно обрушившиеся на него блага, деньги, удовольствия, поздравления, звонки, перспективы...

Но, может, и впрямь недожато? А как оно было на самом деле, если не прятать голову в песок? За каждым запрещением — псу под хвост два-три года труда, надежды на благополучие, спасение от нужды и прочее. Катастрофа, сколько ни притворяйся, ни делай вид, что ничего страшного не произошло.

Вчера ты был весь в прекрасном будущем — телефон трещит без умолку, приглашения, предложения, сегодня — договора расторгаются, вместо поздравлений судебные повестки о возвращении аванса, никаких перспектив, жена по секрету от тебя лезет в долги, чтоб кормить семью. Государство тебя «опускает» (страшненькое словечко из нынешнего уголовно-тюремного жаргона). Вчерашние работодатели, приятели уже сторонятся тебя, как заразного.

Ведь не только на Мейерхольда, на каждого из героев твоих повестей пухнет где-то досье, но и на тебя — сквозного-лирического. Пожиже, разумеется, поскромнее, побледнее, но тоже ничего хорошего не сулящее. Там вполне вероятны камчатские доносы, отчеты об обсуждениях фильмов в Доме кино (несколько лет я их вел и наговорил неосторожностей), проводы Га-

«Свой», авторы сценария Леонид Агранович, Александр Шпеер, режиссер Леонид Агранович

лича, кто-то видел снимки, где Саша и Копелев представляют меня Сахарову, а я в глубоком поклоне, в умилении. Мируша[3] не сомневалась, что эта шереметьевская мизансцена послужила причиною бед и срыва нескольких работ.

Ходит птичка весело по тропинкам бедствий, не предвидя от сего никаких последствий.

Но противно, когда хвастливый или ноющий автор так и лезет в кадр, отвращая разочарованного читателя; напротив, скромный и неназойливый, не без смеха разглядывающий самого себя в зеркале времени, скорее привлечет, заманит некоей тайной. Человек, не видящий пропасти, к которой торопится, должен, кажется мне, вызвать какой-то интерес, симпатию, сочувствие?

Проверить достоверность деталей и подробностей, календарь — биографии героев и автора — в сумме — век. И попытаться хоть здесь, на бумаге, восстановить связь времен, что распадалась на их веку не однажды — дважды, трижды. А люди-то, не щадя жизни, кидались поторопить распад в надежде, что вот-вот все склеится самым совершенным и справедливым образом, однако, очнувшись от хмеля надежд, убеждались в том, что оказались на каторге еще худшей, чем предыдущая.

Но это мы сейчас рассуждаем, так сказать, задним умом...

Повторяю: себя лично я никогда особо высоко не оценивал и не убивался по поводу очередной неудачи, легко соглашался, что сам и виноват: не дотянул, значит, не справился с великой темой. Это, может, пошло на пользу. Потому и жив столько лет — девяносто! Это надо же! И ничего, ничегошеньки не сделано для бессмертия. Стыдно, молодой человек!

Как же мы воспользуемся отсрочкой склепа, щедро подаренным Судией дополнительным временем, — нам дается еще попытка, чтобы поднять планку на должную высоту. Может, и впрямь она покамест недостаточна? И какие могут быть литераторские мостки между повестями?

Может быть, как в старину (Рабле, Свифт, Декамерон) перед каждой новой частью давать ее краткое содержание или обоснование?

В общем, юмор (блестящий «Бестселлер» Ю.Давыдова — недосягаемый образец). У нас же скорее — претензии. Запоздалая полемика. Попытки разъяснить, не затуманивая, или затуманить для ясности...

О времени и о себе, рядовом, необученном, не претендующем ни на что, кроме права сказать о том и о сем правду. Как она ему под конец представляется.

22 июня 2003 года

Каждый, пусть и самый ординарный, субъект бывает в первый рассветный час по пробуждении гениален или хотя бы одержим сносной идеей. (См. у Гейне: «Сегодня ночью мне пришла в голову гениальная мысль. Что бы это могло быть?»)

Сейчас-то я могу рассказать про каждую свою опубликованную повесть — в чем ее фокус. Когда писал, не мог и даль свободного романа никак не различал. И в этой свободе было счастье. Нынче мне труднее — год не дается начало нити и сам лабиринт. Ложно начато и неизвестно чего ради. И кому это может быть интересно, если неинтересно самому? Может, оттого и не получается ничего, что хочу я, вот именно, ясно различить всю перспективу книги, то есть загодя лишить себя возможности брести в потемках, то есть права на творчество, то есть свободы. Рассказ должен быть о себе, о пакостях и радостях жизни — жажда что-то выудить из прорвы прожитой.

И нечего тут сетовать на объективные и субъективные помехи: собственные непривычные хвори и нагло нагрянувшую старость, 50-ю горбольницу,

---

[3] Мирра Агранович — жена Леонида Аграновича.

операционную, неожиданно распахивающуюся за рядовой дверью, схожую с небольшим павильоном захудалой киностудии. Свет, мониторы, профессор Яков Дмитриевич Кан и его команда превращают тебя на пятьдесят пять минут в цыпленка табака, и ты слышишь их приватные, будничные разговоры, не имеющие отношения к делу.

Болезни и смерти близких. После довольно долгого отсутствия зачастила Костлявая в наш дом. Устала от хворей, боли, больниц и врачей, отмучилась Мируша...

Безобразия в природе: тропическое лето 2003-го, потопы, лавины, ураганы, под беспощадным солнцем трясло, трясло по всей земле. (Сейчас, в январе нового 2004-го, в субтропических широтах Нью-Йорка и Бостона снежные заносы и сорок градусов мороза.)

Еще большие безобразия наблюдались и полгода назад и нынче в высших обществах. Пипл, который все схавает, он же электорат, голосит и голосует, и мы бодро сползаем вспять, как в дурном сне, словно сбывается пророчество Хрущева и, похоже, уже нынешнему поколению посчастливится жить при какой-то очередной уродливой ипостаси коммунизма с присущим ему удушливым фашистским амбре.

С экранов телевизоров ухмыляются лживые рожи наших депутатов, генералов, вождей, министров, прокуроров, которые несут чего ни попадя, сулят райские кущи, пугают засилием шпионов, олигархов, иноверцев, иностранцев, инакомыслящих. Улица отвечает полным неверием и тут же готова, кажется, отдаться любому, самому плюгавому проходимцу со свастикой, тугим кошельком или крестом. На улицах наших городов опасно находиться любым «черным», кавказцам, непохожим — избивают, могут и убить, и убивают ни за что, ни про что, как маленькую девочку-таджичку в петербургском дворе. Или черного студента из Гвинеи у дверей Воронежского университета. И так далее — убийства такие стали будничным делом у нас, как сводка погоды.

Кем-то организованные стаи бритоголовых пацанов валят могильные плиты, жгут общежитие студентов-африканцев, громят выставку в Квартире-музее Сахарова... Ведь не только от террористок-моджахедок отгородились мы заборами, кодами, домофонами, охранниками. От своей родной молодежи и дядек всяких и теток, организованных или не состоящих в бандах. Распалась связь времен... А была ли она когда — эта связь?

Январь 2004 года

Окончание следует

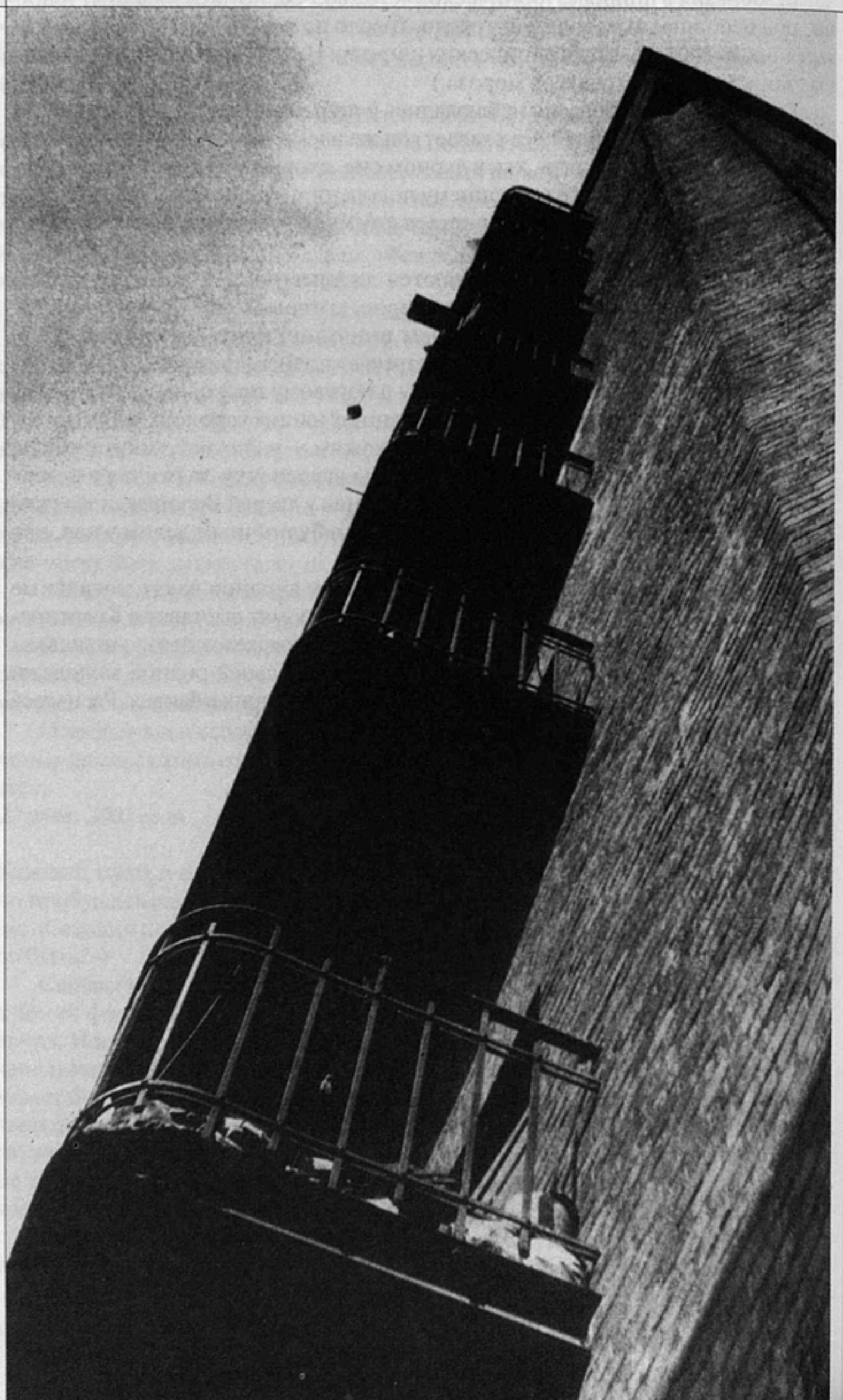


Фото
Александра
Родченко

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН

Проезд Серова

СЦЕНАРИЙ

Москва, 50-е годы, летнее утро, двор большого дома.

И двор, и сам дом так были ухожены, что сразу становилось понятно — живут здесь непростые люди и живут, как видно, хорошо и весело.

Впрочем, не все.

По двору бродила девочка лет десяти. Звали ее Таней. И было Тане одиноко и скучно. Начало июня, все разъехались на каникулы, двор пуст. Вдоль асфальтовых дорожек, на траве — всюду тополиный пух.

Таня лениво прошлась по скамейке, потом покачалась на качелях — доске между двумя низкими столбиками, попрыгала равнодушно в классиках...

Одной, это не игры. Скучно, скучно, скучно...

Постояла, посмотрела, как в магазин сгружают с телеги бидоны молока. Грузчики в синих халатах. Понурая лошадь, в глазах ее тоже тоска и скука.

И вдруг все это сонное царство ожило.

Заскрипели железные — решеткой — ворота арки, ведущей с улицы, вылетели оттуда голуби, пулей пронеслись две кошки, и въехал грузовик, доверху набитый мебелью и людьми. Покатился вдоль двора, бренча цепями бортов; люди в кузове веселились, махали руками.

За грузовиком летел потревоженный пух. Грузовик победно загудел. Лошадь дернула телегу, загремели бидоны, чуть не рухнул с телеги грузчик — в общем, началась во дворе жизнь.

Пока грузовик объезжал двор, Таня бежала следом. Успела разглядеть большой зеркальный шкаф, горой наваленные стулья, диван, на котором подпрыгивали радостные люди, среди них отметила она мальчика ее, примерно, лет. Он придерживал покачивающийся фикус и смотрел на Таню с превосходством.

Грузовик остановился у одного из подъездов, все посыпались на землю, откинули борта; из кабины выскочила стройная светловолосая женщина в очках и тут же принялась командовать. Помахала магазинным грузчикам, и они послушно подошли. Указывала на какую-нибудь вещь, и ее тут же тащили в подъезд.

И все вещи, и мебель, все было разномастное, небогатое и неновое. Однако неказистость искупалась добротностью, и понятно было, что обзаводились этим скарбом не в погоне за роскошью, а с целью простоты и минимального удобства.

Таня стояла в стороне, исподлобья наблюдала за мальчиком. Он в ее сторону не смотрел, но видно было, что старался для нее. Хватался за самое тяжелое, но его всякий раз отстраняли. Каждый раз мягко и ласково.

— Мальчик, отойдите, мы на лямку примем! — Кто-то из грузчиков.

— Агусик, миленький, постой в стороночке, это мы с Линочкой унесем, а ты подушечки возьмешь. — Это женщина в крепдешиновом платье с бантом в прическе.

И только та, которую назвали Линочкой, девушка лет шестнадцати, усмехнувшись, негромко бросила мальчику, тужившемуся поднять горшок с фикусом:

— Смотри, пупок развяжется!

Тот только пуще покраснел, оторвал горшок от земли, пошел с ним на полусогнутых, но сил не хватило, и у двери он этот фикус шмякнул на ступеньку. Выскочившей из двери женщине в очках сказал елейным голоском:

— Бабушка, я дверь фикусом подпер, а то все открывается и открывается...

— Работничек ты мой!

Бабушка на ходу провела ладонью по его волосам и нырнула внутрь кабины грузовика. Мальчик, так и не оглянувшись на Таню, ушел к лифту.

Таня стояла неподвижно, глядела на это шумное переселение.

Но вот все скрылись в подъезде, потом вышел шофер, завелся и уехал грузовик.

Фикус, уныло опустив пыльные листья, все еще подпирал дверь.

Таня подошла, присела; крепко обхватив горшок руками, поднялась и потащила фикус к лифту.

Таня втащила фикус с площадки в квартиру (найти было нетрудно — дверь была открыта и оттуда слышались громкие голоса). Квартира большая и пустынная, оттого голоса доносились гулко. Голые стены, лампочки без абажуров свисали с потолка, на дверях веревочки от пломб. На Таню с ее фикусом никто внимания не обратил, только женщина в очках, которую мальчик назвал бабушкой, пробегая мимо, сказала как само собой разумеющееся:

— Спасибо, дружочек, на балкон неси.

Таня потащила фикус на балкон. Проходя мимо кухни, с удивлением заметила какого-то дядьку в трусах и с газетой. Он, не отрываясь от чтения, что-то помешивал в сковородке. На суету в доме внимания не обращал.

Фикус Таня притащила на балкон, поставила и сама стала за ним. Фикус был с нее ростом, и из-за него она наблюдала.

Мебель расставляли под руководством бабушки. Бабушка была весьма моложавой и даже привлекательной. Все расставлялось по местам, где мебель уже стояла когда-то раньше. Грузчики втащили диван, и бабушка тут же рухнула на колени, отыскивая следы на полу, командуя:

— Левее... От меня левее, теперь к стене... Ставьте, очень хорошо.

Появился худой дядька с бородкой, неся этажерку.

— Леночка, этот кал куда прикажешь?

Бабушка легко вскочила с колен.

— Этот «кал» в свое время на аукционе был куплен... В тот простенок ставь, где Гектор плинтус прогрыз, помнишь?

Мимо них прошел дядька в трусах, неся сковородку. На ходу он читал газету. Ни он на бабушку с бородатым, ни они на него никакого внимания не обратили.

Этажерку утащили. Опять все исчезли из комнаты. И мальчика нигде не было видно.

Балкон шел вдоль всего дома, и Таня передвинулась к окну соседней комнаты. Комната из той же квартиры была, в отличие от остальных, сплошь заставлена мебелью и явно обитаемой. Стены увешаны фотографиями и картинками в старинных рамках, над столом — большой оранжевый абажур. Дядька в трусах сидел за столом и ел картошку прямо из сковородки. Газету он теперь не читал, задумчиво смотрел в стену перед собой.

Таня вернулась к своему фикусу.

Теперь в комнате мальчик и Лина раскладывали на диване подушки. Лина сердилась:

— Ничего делать не умеешь, руки-крюки... Как ты ее кладешь? — Тут она заметила кого-то в стороне, бухнулась на диван, втащила мальчика себе

на колени, защебетала неожиданно сладеньким голосом: — А помнишь, как ты испугался теленочка? Гектор залаял, а теленок давай брыкаться...

Она прижимала его к себе, он извивался, пытаясь вырваться из ее объятий, потому что заметил Таню.

Вошла бабушка с какой-то коробкой, Лина уже «взрослым» голосом со смехом ее спросила:

— Елена Владимировна, помните, как Агусик теленка у кошары испугался? — И опять к нему, сюсюкая: — А сто ти тогда сказал, помнись?

Бабушка только покосилась на нее.

— Лина, не щекочи его, а то еще описается. Идите со мной оба, обувь в ящик уложите, там старье, еще те, что Гектор погрыз, — ботинки, сандалии...

— ...и шкары, бля, и шкары, бля, и шкары... — пропел бородатый, появившийся с еще одной коробкой.

— Боря! Attention, il y a des enfants tout de même![1] — повернулась к нему бабушка.

— Но! Они еще не то слышали! — И бородатый Боря, приплясывая со своей коробкой, пропел: — «А ты не стой на льду, а лед провалится, а не люби вора, а вор завалится!» — И к мальчику: — Агусик, дядю Керю помнишь? Он тебе еще шлем из ведра сделал...

— Ладно, — властно перебила бабушка, — дети, берите у него коробку и идите за мной. А ты ступай за вазой.

Дети с бабушкой ушли налево, Боря, печально вздохнув, пошел назад. Комната опять опустела.

Таня по балкону передвинулась в ту же сторону, куда ушел Боря. Осторожно заглянула в окно.

Дядька в трусах все так же сидел над сковородкой, глядя в стену. Вошел Боря. Дядька сделал вид, что читает газету. Боря, не глядя на него, встал на стул рядом с дядькой и, протянув руку, снял со шкафа синюю вазу с сухими цветами. Со шкафа в сковородку посыпалась пыль и упал гвоздь. Оба сделали вид, что ничего не заметили. Боря с вазой слез со стула и вышел. Дядька теперь смотрел ему вслед, на закрывшуюся за ним дверь.

Таня опять перешла к фикусу. Наблюдать за этой непонятной семьей было интересно.

В комнате теперь появились новые лица.

На диване стояла босая женщина, полная, в застиранном штапельном халате, и прижимала к стене над своей головой картинку с парусником. Посреди комнаты, уперев руки в бока, глядела на них женщина в крепдешиновом платье с бантом в завитых волосах.

— Вира! — командовала она. — Тася, еще выше!

Тася — босая в халате — изо всех сил тянулась по стене вверх, поднимая картинку.

— Тянись, Тася, для позвоночника полезно!

Подошедший с молотком в руке Боря тоже залез на диван.

Влетела бабушка, бросила короткий взгляд на картинку, накинулась на ту, что командовала.

— Ольга, опять самодеятельность? Слева вешайте, я сказала! Боря, нечего думать, там дырка от гвоздя должна быть, туда и бей, слышишь?

Ольга, Боря и Тася закричали в три голоса:

— Сиротство, одна картинка... — Ольга.

— В центре будет дурацкое пятно от Герцена, а слева этот парусник, как прыщ! — Боря.

— Елена Владимировна, ей-богу, так же наряднее! — Тася.

Бабушка — Елена Владимировна — слушать не стала.

— Вешайте, где всегда было. Там, где был Герцен, будет Герцен! Где возьму? Не знаю. Но будет!

---

[1] Здесь все-таки дети! (*франц.*)

— Мания какая-то! — кричал Боря. — Ты, Лена, маньяк!

— Хоть бы и так! Будет, как сказал маньяк! — кричала в ответ бабушка.

Боря слез с дивана, швырнул молоток, запрыгавший по подушкам, при этом ровным голосом негромко уговаривал сам себя:

— Так, спокойно... Я спокоен, все эти пустяки — мимо, мимо, мимо...

Таню тронул за локоть незаметно подошедший мальчик.

— Чего ты тут шпиёнишь?

— Я не «шпиёню», — передразнила Таня. — Я фикус принесла.

— Сама? Врешь!

— Не вру.

— Врешь!

— Не вру.

— Врешь!

— Скажи «три» — неожиданно попросила Таня.

Мальчик на секунду растерялся.

— Ну, три...

— Нос подотри!

Таня повернулась и независимой походкой пошла по балкону прочь.

— Дура! — только и нашелся он, чтобы крикнуть ей вслед.

— Не кричи, описаешься, — бросила ему Таня. И добавила презрительно: — Агусик!

На другое утро мальчик изучал двор. Все было, как и вчера. И пустота, и тишина, и пух вдоль дорожек, но не было ему ни скучно ни одиноко. Было весело и интересно. Он пробежался по траве, разметая пух. Увидел на одном балконе роскошную тигровую шкуру, развешанную на перилах, а в окне повыше то появлялась, то исчезала чья-то лысая голова. Видимо, кто-то зарядку делал.

У запертых ворот, рядом с калиткой в решетке, сидела на ящике толстая девушка возраста неопределенного, в белых носочках. На ее груди висел синий флакончик из-под духов. На мальчика она посмотрела долгим бессмысленным взглядом и углубилась в свое занятие. Она вырезала из картона какие-то большие кресты, аккуратно складывая их в обувную коробку.

Мальчик пробежался по скамейке, потом покачался на качелях, соскочил с доски и, подпрыгнув, повис на турнике.

И тут ему в плечо влепился снежок. Он спрыгнул, рассерженный было, но сразу же стал оглядываться изумленно. Снег на его рубашке здесь, среди жары, был самый настоящий. В стороне увидел Таню. Она глядела в другую сторону, и в руках ее был снежок. Она его подбрасывала и ловила.

— Ты где снег взяла? — крикнул он.

— Где взяла, там уже нет. А тебя Агусиком зовут?

— Я Митя, — смутился он. — А Агусик — это в детстве так звали. Так снежок откуда?

Вопрос о снежке она пропустила мимо ушей. Спросила с насмешкой:

— Ты, наверное, когда маленький был, всё говорил: «Агу, агу». И все радовались: «Какой умный мальчик!» — Таня увидела, что он покраснел и засопел, добавила примирительно: — Ничего, меня саму Татусиком звали.

— А теперь по имени-отчеству? — мстительно спросил Митя.

— Просто Таней. «Татусика» я пресекла.

Из среднего подъезда выскочил молодой мужчина. Русые кудри, ясные глаза, загорелые мускулистые руки — атлет. Крепкий торс обтягивала белая майка, был он в синих галифе с голубым лётным кантом и в черных тапочках-«чешках». Одной рукой вел самокат. Детям подмигнул, рассмеялся, вскочил на самокат и понесся, широко толкаясь ногой, прочь со двора. Митя удивленно смотрел ему вслед, потом повернулся к Тане.

Она высоко подбросила снежок и ловко поймала. Митя снова спросил:

— Скажи, снежок где взяла?

— А вы откуда приехали?

— Из Сусумана. — И на ее недоуменный взгляд Митя махнул рукой куда-то далеко. — Это на Севере.

— А вы раньше, что ли, здесь жили?

Мите такой односторонний разговор надоел. Он не ответил, пошел к скамейке. Таня бросила снежок в спинку скамейки. Митя обернулся.

— А кто такой Гектор? — Таня не отставала. — Это собака, да?

— Не скажу.

— У тебя собака есть? А где она?

В ее вопросе был явный интерес. Митя понял, что овладел ситуацией. Ничего ей не отвечая, вспрыгнул на скамейку и прошелся по одной доске. Таня взлетела на спинку скамейки и, балансируя руками, пробежала по узенькому торцу доски. Митя подошел к турнику и два раза подтянулся. Таня тоже легко и высоко подтянулась, потом, сложившись пополам, широким махом распрямилась и начала раскачиваться, с каждым разом взлетая все выше и выше. Видно было, что сейчас свободно прокрутит «солнце». Митя смотрел с тоской. Это было поражение.

Спасла его въехавшая во двор открытая «Победа». Это был законный повод отвернуться от гимнастического триумфа Тани и смотреть на машину.

За рулем «Победы» сидела красавица. Золотые кудри, алые губы, черные ресницы, зеленые клипсы и голубое платье — все это пронеслось кругом по двору и остановилось у среднего подъезда.

Следом влетел на своем самокате атлет в галифе и прямо по газону, взметая пух, понесся к машине. Красавица, заметив его, зарыдала, упав на руль. Под ее локтем загудел сигнал.

Самокат, лихо развернувшись, встал у «Победы».

— Лидия, что я еще наделал? — обреченно спросил атлет.

Лидия перестала рыдать, подняла голову. На прекрасных печальных ее глазах слез не было. Оглядела самокат, галифе, потемневшую от пота майку.

— Боже, — вздохнула она, — на кого ты похож!

— На Героя Советского Союза Якушева.

Лидия тяжело вышла из машины, оказавшись стройной, хотя и несколько пухлой, стала поднимать брезентовый верх «Победы». Якушев ей помогал. При этом происходил диалог.

— Стыдно, стыдно, стыдно... — с горечью говорила Лидия. — Эта корова Чичерюкина на «ЗиМе» ездит, дуб Брамс — на «Опель-капитане», а жена Якушева, как побирушка, на этом утюге! Пойми, мне ничего не надо, я и на трамвае спокойно могу, но мне за тебя горько.

На выцветшем брезенте поднятого верха ярко зеленела заплата. Якушев залез в машину, чтобы вытащить сумку и сетки. Изнутри же и ответил:

— Якушева ценят не за то, на чем он ездит, а за то, как он летает.

— Увы мне, — ядовито улыбалась Лидия, — но я не могу летать на рынок на истребителе. И в парикмахерскую тоже. Извини. Так получилось.

Они пошли к подъезду. Лидия впереди, Якушев следом тащил и самокат, и сумку, и сетки с продуктами. Ребята смотрели им вслед.

— Хочешь, покажу, где снег? — спросила Таня и, не дожидаясь Митиного ответа, побежала в глубь двора. Митя кинулся за ней.

У невысокой каменной стенки земля приподнималась, и один край этого холмика был косо срезан и зашит досками; посередине была дощатая же дверца.

Возле этой дверцы Таня остановилась.

— Так у тебя собака есть?

Митя вместо ответа потянул ручку дверцы на себя. Брякнул железный засов с большим висячим замком. Митя удивленно оглянулся на Таню — дверь была заперта.

— Про собаку расскажешь? — строго спросила Таня.

Митя кивнул.

Она взобралась на заросшую травой верхушку этого холмика, ухватилась за доски и, изо всех сил напрягшись, отвалила наземь всю деревянную стенку вместе с запертой дверцей.

Митя заглянул в открывшийся проем. В полутьме мутно белели куски льда, присыпанные опилками.

Они сидели в холоде и полумраке на корточках, набивали кусочками льда большую консервную банку из-под томатной пасты, и Митя, размахивая руками, взахлеб, громким шепотом рассказывал:

— Он все команды знает: «сидеть», «апорт», лапу дает, он за десять километров любого зверя чует, и сильный, один медведя брал, его даже овчарки с зоны боятся, в михеевском бараке он трубу водопроводную перегрыз, железную, честное слово!

Они уже почти наполнили банку, когда послышались во дворе крики сразу нескольких голосов. Дети вылезли из ледника на яркий свет.

Увидели посреди двора процессию. Бородатый Боря с помощью Таси и Ольги тащил от углового подъезда к своему большое старинное кресло. Шедшая сзади бабушка что-то кричала кому-то наверх и кулаком грозила. А наверху, как раз на том балконе, где висела шкура, что-то вопила ей вслед жена Якушева — Лидия. Слов отсюда было не разобрать, но по жестам ясно было, что ругались они здорово. Кресло со всеми вместе скрылось в подъезде, а Лидия еще кипятилась на балконе, пока ее не уволок появившийся Якушев.

Митя и Таня тоже двинулись к Митиному подъезду. По дороге встретили еще одного странного обитателя дома. Был он лыс, маленького роста, но с очень широкими плечами и длинными руками. В каждой руке он держал по палке. В клетчатой рубашке, широких штанах и в галошах, он, переваливаясь, топал вокруг песочницы, странно сгибая ноги, опираясь на палки, и вообще был похож на краба.

— Это Салтанов, — пояснила Таня. — Тренируется. Даже на лифте не ездит, пешком по лестнице ходит. Он с первого сентября лекции начнет читать в военной академии, и он не хочет, чтобы его солдаты на кресле выносили.

Митя ничего не понял, стоял и смотрел на этого странного Салтанова, пока Таня за рукав не утащила его в подъезд.

Таня и Митя вошли со своей банкой со льдом. На них внимания не обратили. Вокруг стола стояли бабушка, бородатый Боря и Ольга. Они вынимали из пыльной картонной коробки елочные игрушки и раскладывали их на столе.

Ольга взяла маленькую веточку рябины со стеклянными ягодами,

— Какая прелесть! Можно как брошку носить. — Приложила веточку к платью. — Помните нашу рябину? Ту, что vis-à-vis[2] сарая была? Самая вкусная, вся в птичьих оклевышах...

— Рябина хороша от скорбута, — заявил Боря.

— Боря, говори нормально! — раздраженно оборвала его бабушка. — Скорбут — это цинга.

Боря, молча покосившись на стенные часы, вышел из комнаты.

Таня подтолкнула Митю. Тот, кашлянув, подошел к столу и протянул банку. Ольга и бабушка заглянули, увидели лед. Ольга изумилась.

— Лед! Леночка, смотри, лед в такую жару! Где ж ты раздобыл?

Митя скромно улыбнулся, потупился.

— Умница! — Бабушка поцеловала его в лоб. — А если попрошу, скажем, через неделю ведерко для шампанского льдом наполнить, сможешь?

Митя растерянно оглянулся на Таню. Та сухо кивнула.

---

[2] Напротив (*франц.*).

— Так это вовсе девочка лед нашла! — догадалась Ольга.

Таня неопределенно пожала плечами.

— Вместе.

— Девочка, видимо, в нашем доме живет? — продолжала Ольга. — А девочка не может елку достать?

— Елка — это моя забота! — отрезала бабушка.

Ударили часы, и тут же из соседней комнаты донеслись звуки пианино. Из кухни высунулась Тася.

— Чайник вскипел!

— Дети, вон отсюда! — скомандовала бабушка.

С балкона Таня и Митя наблюдали, как все стояли вокруг кресла, принесенного от Якушевых, а бабушка поливала его кипятком. Из соседней комнаты неслись, спотыкаясь, аккорды Шопена.

— Ага! Полезли! — вдруг хищно закричала бабушка, а Ольга и Тася стали бегать по комнате и что-то невидимое давить ногами.

— Это наше кресло, — тихо пояснял Тане Митя, — когда мы уехали, эта тетка его незаконно присвоила. Еще клопов в нем развела. В сущности, надо было бы на нее в суд подать, но бог с ней.

Таня оттащила его в сторону от двери. Теперь они стояли на балконе у простенка.

— Где Гектор? — спросила Таня.

— Кто?

— Собака, говорю, где? Гектор этот твой.

Митя замялся.

— Тут, знаешь чего... Он еще не приехал.

— Эх, ты... Свистун. Нет у тебя никакой собаки!

Она повернулась, чтобы уйти. Митя задержал ее.

— Ты не знаешь! Он скоро приедет, мне обещали!

— А когда скоро? Спроси.

Митя двинулся было к балконной двери, за стеклом которой видно было, как женщины перевернули кресло и поливали кипятком изнанку. Митино движение заметила Тася и замахала на них руками.

Они передвинулись к открытому окну, уставленному горшками со столетником. Сквозь эти заросли виден был бородатый Боря за пианино. Играл он марш из «Светлого пути». Увидев детей, улыбнулся.

— Вы хорошо играете, — льстиво сказала Таня.

— Я ужасно играю, — уточнил Боря, — но зато при этом работают группы мышц, которые обычно у меня редко задействованы.

— Спроси, — прошипела Таня, толкнув Митю.

— Боря, а когда Гектор приедет?

— Спроси у бабушки.

— А ты, что ли, не знаешь?

Боря покосился на часы, стоящие на пианино.

— Отстань. Мне еще семнадцать минут играть. Не мешай.

Дети отошли от окна.

— А он кто тебе — Боря? — спросила Таня.

— Он? Муж бабушки.

— Дедушка?

— Нет, он Боря.

— А мама твоя кто?

— Мама, она не здесь, она на этом, на Шпицбергене. Это остров такой на Севере, она там по радио говорит.

Тут совсем близко заиграли кремлевские куранты. Митя вытянулся.

— Таня, а что это звонит? Я уже какой раз слышу.

— Так это же на Спасской башне! Тут же Кремль за вон теми домами. Даже башни видно.

— Ух, ты... Кремль! А меня еще никуда не водили...

— Послушай, а почему у вас игрушки и про елку спрашивали? До Нового года еще сто лет.

— Потому. Кончается на «у».

Таня посмотрела на него удивленно, и он поспешил объяснить.

— Мне так бабушка ответила, когда я спросил.

Открылась балконная дверь, и Ольга с Тасей вытащили мокрое кресло. Бабушка шла следом.

Таня опять толкнула Митю.

— А когда Гектор приедет? — громко спросил Митя.

Все остановились, посмотрели на бабушку. Она молчала. В паузе была слышна «Лунная соната» в приблизительном, но вдохновенном исполнении Бори. Первой не выдержала Ольга.

— Он уже скоро приедет...

— Скорее всего, — перебила ее бабушка, — он вообще не приедет. Здесь для собаки условий нет.

Тут все оживились, заспешили, перебивая друг друга.

Ольга:

— Да, да, Агусик, он же охотничья собака, он без леса не сможет...

Тася:

— Ему же будку во дворе не поставишь?

Ольга:

— И ошейник он никогда не носил, а в городе без ошейника нельзя...

Бабушка:

— И купаться он любит, помнишь, как он в ручье плавал?

Ольга:

— И климат ему непривычный, а от перемены температур даже люди болеют...

Тася:

— И еда ему особая нужна...

Подошедший Боря тоже включился в общий хор:

— Митя, для собаки, выросшей на природе, городская жизнь убийственна!

Митя горестно всхлипывал:

— Значит, Гектор не приедет...

Его, плачущего, нежно обняла бабушка, прижала к себе, гладила, успокаивала:

— Но ему же там лучше будет...

Митя, спрятав лицо на ее груди, безнадежно выговорил сквозь рыдания:

— Значит, ты мне наврала...

Бабушка тут же его оттолкнула, шлепнула по затылку.

— Как ты смеешь, дрянь такая! О бабушке сказать «она наврала»!

— Ты бы еще сказал «горбатого слепила»! — подбавил Боря.

Непонятно было, шутил ли он, чтобы успокоить скандал, или, наоборот, подзуживал. Но тут бабушка что-то увидела через голову Мити.

— Лина! Эт-то еще что? Опять?

С балкона комната казалась в полумраке, и, белея в этом свету, кралась вдоль стены Лина в балетной пачке, белом трико и с веночком из перьев на голове.

Все кинулись в комнату, Ольга кричала:

— Мы-то думаем, она к диктанту готовится, на цыпочках ходим, шепотом разговариваем...

— Ты же ноги сломаешь, худющая какая, — сокрушалась Тася.

Митя и Таня остались одни. Митя утирал рукавом слезы, Таня, облокотясь на барьер балкона, смотрела на улицу. Потом вздохнула:

— Эх, жалко...

— Тебе-то чего? — буркнул Митя.

— Иди сюда. — Таня подтащила его к барьеру балкона. — Смотри. Серый дом справа видишь? За ним улица. Вон, куда мальчишки побежали, а за ни-

ми дворник, видишь? Вот высунься, и тогда вывеску увидишь — отсюда, правда, только одна «М» видна.

Митя боязливо высунулся над барьером, вытянул шею.

— Ничего я не вижу. И дворник уже убежал, и никакой «М» не видно. А чего там?

— «Мечта». Кафе такое. И не просто кафе, а кафе-автомат «Мечта». Покупаешь жетон специальный и идешь. Там везде полочки за стеклом, и на них — что хочешь! Хочешь — пирожное, хочешь — булки всякие... Жетон кидаешь, нажал кнопку, и тебе прямо на тарелочке выезжает то, что выбрал. Все автоматическое! То же с соком там или какао...

— Какао терпеть не могу, — поморщился Митя.

— Ну и отлично! Чего не хочешь, на ту кнопку и не нажимай! Ты какой сок любишь?

— Не знаю... Чай с сахаром.

— Пожалуйста. Нажимаешь на кнопку, и тебе выскакивает стакан чая. С сахаром. Пей, сколько хочешь. Из стены столик выезжает, прямо со стульями, все чистое, сверкает. Музыку захотел послушать, нажал, и тебе Утесов или Лемешев, что хочешь. И никаких продавщиц, одни автоматы, никто тебе не говорит — того нельзя, это вредно... Я по радио слушала, через пять лет все автоматическое будет, все-все, и магазины, и кино, и машины. Сел, жетон опустил, и тебя везут, куда нажмешь.

— И без шофера?

— А зачем шофер, когда автоматы будут?

— А ты в этой «Мечте» была?

— Нет, у нас тут детей одних со двора не выпускают. Вон, смотри!

Она указала ему вниз на решетку ворот, и там, где Митя видел толстую девушку с флакончиком на груди, сидела теперь толстая тетка в синем халате и вязала чулок. Подкатил к воротам тележку на подшипниковых колесах худой дядька, тоже в синем халате, но очень грязном. О чем-то они с теткой поговорили, пока она открывала ему калитку, потом он втащил свою тележку, похлопав тетку по толстому синему заду.

Пока наблюдали эту сцену, Митя спросил:

— А вчера там какая-то с пузырьком на шее сидела.

— С пузырьком — это Светик, вот этой тети Клавы дочка. Светик, она дурка.

— Как это?

— Так... Коробочки клеит. Ее даже дразнить нельзя, она сначала орет, потом плачет. И маме ябедничает. Так вот, эта Клава детей со двора не выпускает, ей так приказано. А с собаками во дворе гулять нельзя, только на бульваре. Понял?

— Чего?

— Ну, если бы твой Гектор приехал, мы бы с ним гулять пошли...

— Я понял, понял! Мы вроде на бульвар, а сами бы в Кремль! Эх!

— Или в «Мечту»!

Митя снова высунулся через барьер на улицу, тянул шею изо всех сил.

— Вижу! Вижу! — закричал он. — Там на красном белая «М», это значит «Мечта», да?

Но Таня вместо ответа таинственно поманила его за собой.

Балкон тянулся вдоль всего дома. Они прошли почти в самый дальний конец и остановились. Перед ними были балконная дверь и три окна, аккуратно забитые вертикальными рейками. Рейки соединялись шнурком, и шнурок этот на каждой рейке припечатан был сургучной печатью. Стекла были покрыты таким слоем пыли, что разглядеть внутренность комнат никакой возможности не было.

Таня огляделась, подошла к балконной двери, сквозь рейки толкнула ногой створку, разогнув рейки, протиснулась между ними, уже из двери чужой квартиры поманила Митю рукой.

Митя растерялся, огляделся беспомощно.

— Никого нет? — шепотом спросила Таня.

Он только помотал головой в ответ.

Таня растянула руками рейки.

— Давай!

Митя полез.

— Давай, давай, — шепотом подбадривала Таня. — Голова пролезет, все тело пролезет.

Они оказались в большой полутемной комнате. Была эта комната совершенно пуста, обе двери в ней были заперты и опечатаны.

— Мы здесь зачем? — шепотом спросил Митя.

Таня молча прошлась по комнате, остановилась посредине. Сказала, прямо глядя на Митю:

— Тебе что сказали? Почему Гектор не приедет?

— Потому что условий нет.

— Вот. А мы ему эти условия сделаем. Ничего никому говорить не будем, просто сделаем, а потом им покажем — вот, пожалуйста!

Митя тоже сделал круг по комнате.

— Законно! Пусть тогда попробуют сказать, что «нельзя!», «условий нет!», «в городе ему убойно!»...

— «Убийственно», — поправила Таня.

— А как мы условия делать будем?

— Они тебе что сказали? Лес ему нужен, будка...

— ...еда особая еще...

— Ну вот. Только чтоб никто ничего не знал. — Таня решительно шагнула к двери. — Ладно, пошли. У нас дел полно.

Таня и Митя поднимались по лестнице. Митя нес большой моток веревки. Они опасливо смотрели наверх, откуда доносились громкие голоса.

Грохнула дверь, быстрые шаги вниз по лестнице, и перед ними оказался тот самый дядька, который в трусах и майке в день приезда ел картошку. Был он теперь в офицерской морской форме, но без погон и нашивок. Пробежал мимо детей, тут же остановился. Они остановились тоже, вместе сказали:

— Здравствуйте!

Он улыбнулся, кивнул им, что-то нашаривая в кармане белого кителя. Достал шоколадку, протянул Мите. Митя прятал за спиной веревку и подарок взять не мог, беспомощно оглянулся на Таню. Та пришла на помощь.

— Спасибо, но у него от шоколада сыпь.

Моряк озадаченно повертел шоколадку в руке, потом протянул Тане.

— Или у тебя тоже сыпь?

— У меня от шоколада нет. У меня от помидоров. Спасибо.

Взяла шоколадку.

Моряк достал из кармана пять рублей — большую синюю бумажку, — протянул ее Мите.

— На вот, купи, что нравится. От чего сыпи нет.

Митя опять с отчаянием посмотрел на Таню, она взяла пятерку, церемонно поклонилась.

— Спасибо. Мы Мите помидоров купим. Я буду шоколад есть, а он помидоры. И никому не завидно.

Моряк засмеялся, подумал, осторожно погладил Митю по волосам, смутился, погладил так же и Таню, смутился еще больше и бегом понесся вниз.

Дети смотрели ему вслед.

— Кто он такой? — спросил Митя.

— Здрасьте! Он же у вас живет!

— Ну, живет... Я у наших спросил, а они говорят — Константин. А кто такой — не говорят. У него в комнате так здорово: парусники, картинки всякие, колокол медный, с корабля, наверное. Я через окно видел. Хотел к нему зай-

ти, а бабушка говорит: «Не смей!» Он мне цветные карандаши принес с работы, а бабушка велела вернуть и вообще ничего от него не брать.

— Ну, ты не волнуйся, пять рублей не ты, а я взяла. И не он их тебе дал, а снова я.

И Таня засунула пятерку Мите в нагрудный карман.

В квартире происходило приготовление к большому застолью. Как, видимо, всё в этой семье, происходило в форме скандала. Вокруг раздвинутого и сервированного стола стояли бабушка, Ольга, Боря и Тася. Бабушка кричала:

— Не здесь салатница стояла, не здесь! Она посередине была, я помню!

— А я говорю — с краю, у графина! — настаивала Ольга.

— В него еще рукавом влез... — начала было Тася, но, коротко переглянувшись с Ольгой, прикусила язык.

— Кто влез? — резко повернулась к ней бабушка.

— Никто, никто, — отмахивалась Тася, — перепутала я.

— То-то же. Ставь сюда.

— Мне все равно, — упрямилась Ольга, — но если ты хочешь, чтобы все было по правде, то стояла салатница с краю.

— Оленька, — примирительно говорил Боря, — когда ты привыкнешь? У нас в доме правда только то, что говорит Лена. Прочее — чушь и ересь.

— Боря! — быстро повернулась к нему бабушка. — Ты иди читай, а то у тебя мозг плохо кровоснабжается. Он и так у тебя не очень эффективен...

— Действительно, пора.

Боря спокойно посмотрел на стенные часы и вышел из комнаты.

Дети наблюдали сцену с балкона, делая вид, что поглощены пусканием мыльных пузырей. При бабушкиных словах и Борином ответе Таня вопросительно посмотрела на Митю.

— Боря, он здоровьем занимается, — неохотно пояснил Митя. — Он, когда погуляет, ногами, понимаешь? После этого на пианино играет, чтобы руки работали. А когда поест, потом читает, чтобы кровь от желудка в мозги текла.

— А что читает?

— Ему все равно. Лишь бы в мозгах движение было...

Ударили часы на Спасской башне, Митя тут же посмотрел в сторону Кремля, а Таня — в сторону «Мечты». При этом оба вздохнули.

Но тут же Таня толкнула Митю, скосив глаза вбок.

Там, вдали, на балконе появился человек в полосатой пижаме и с шарфом вокруг горла. Отпив что-то из стакана, он с клекотом начал полоскать горло.

— Федюков, — тихо проговорила Таня. — Тот самый.

Федюков нагнулся над барьером балкона, огляделся и выплюнул полоскание вниз. Тут же сзади наскочила на него женщина в шелковом китайском халате и потянула в комнату.

— Ты куда вылез? Перепад температур, осложнение захотел?

Теперь Митя толкнул в бок Таню.

— Слышала? «Перепад температур», и про Гектора говорили, что опасно.

— А полоскание вниз плюнул? — таща Федюкова в дверь, возмущалась женщина. — С бациллами вместе!

— Соня, там никого не было, я посмотрел! И потом, я на дерево, а деревья простудой не заражаются...

— Самое опасное — перепад температур! От сквозняков его прячешь, прячешь, а он...

Соня утащила мужа за дверь, и голоса их стихли.

Таня, вроде бы следя за мыльным пузерем, двинулась по балкону в сторону квартиры Федюковых. Митя послушно шел за ней, неся мыльницу с разведенной мыльной водой и раскисшую бумажную трубочку.

У приоткрытой балконной двери Федюковых серела старая, пыльная кухонная полка, заставленная одинаковыми китайскими термосами с широки-

ми крышками, изредка перемежавшимися большими, тоже очень пыльными, стеклянными банками.

Митя и Таня прошли мимо, обменявшись значительными взглядами, потом вернулись к Митиной квартире.

— Сколько время? — спросила Таня.

Митя заглянул в одно из окон.

— Боря еще читает. Как книжку закроет, значит, девять часов.

Они придвинулись к балконной двери. Там продолжался скандал.

— ...Меня не идея смешит, а ее воплощение! — тонким голосом восклицала Ольга, стоя перед бабушкой. — Зачем, ну зачем эти ритуалы? Кроме того, если уж все соблюдать, как тогда было, мне нужно и в то старое платье влезть. А оно, во-первых, мне мало, во-вторых, немодное до смешного.

— Ах, вот что тебе не нравится! — театрально смеялась бабушка. — Платье немодное на ней будет, слышите?

Она обвела взглядом комнату, предлагая всем повеселиться с ней вместе, но из зрителей была только Тася. Она смотрела на эту сцену молча и неодобрительно.

— Не делай из меня дурочку! — Ольга покраснела от досады. — Не в платье дело, а вообще... Среди жары Новый год, как ни в чем не бывало, как будто все по-старому, все вместе, все друг друга любят...

— Что ты хочешь сказать? — прищурясь, спросила бабушка.

— Что хотела, то и сказала! Вот ты, сколько стульев поставила?

Часы зашипели и размеренно начали бить.

На улице им вторила Спасская башня. Митя нетерпеливо повернулся к Тане.

— Уже девять часов. Где этот Миша твой?

Таня, глядя на дальний край балкона, спокойно кивнула ему — мол, не волнуйся.

В комнате скандал продолжался.

— Шесть? Шесть? — кричала бабушка. — А кто шестой? Ты, Боря, Лина, Тася и я, правильно? — Бабушка загнула пять пальцев и теперь потрясала над головой кулаком. — Кто?

— Не знаю я, отстань, — досадовала Ольга.

— Тася, ты что молчишь? Кто шестой тогда сидел?

— Ой, я откуда помню, — обеими руками отмахивалась Тася.

— Нет, я не понимаю! — Бабушка театрально изумлялась. — Все помнят, что стульев было шесть, но кто этот шестой, все забыли!

— Ладно, ладно, ты права, пятеро нас было! — устало согласилась Ольга.

Но бабушка не унималась.

— Нет, вы меня с ума сведете! Какой-то шестой, все помнят, что был, никто не помнит, кто это, я одна, как дура...

— Перестань! — тонким голосом закричала Ольга. — Никого не было, не было...

Дети на балконе оживились. Таня указала Мите на дальний конец. Там появился высокий худой мужчина в грязном синем халате и с тележкой на подшипниках, тот, кого уже видели у ворот дома. На тележке стояла кастрюля, накрытая серым полотенцем. Он остановился вдалеке, возле какой-то балконной двери и постучал в стекло. Таня и Митя отошли в проем, ждали.

В квартире скандал не утихал.

— Нет, ты договаривай! — кипятилась бабушка, наступая на Ольгу. — Самая низкая манера — намекнуть, а потом «не было, не знаю»!

— Что за шум, а драки нет?

В комнате появился Боря.

— Боря! — вскинулась к нему бабушка. — Может, ты что-нибудь поймешь...

— Я все слышал. Ну что ты, Лена, юродствуешь? Было нас шестеро за столом. И кто шестой был, ты прекрасно помнишь, нечего ломаться.

— Да? И кто же этот шестой?

— Лена! — Боря в отчаянии воздевал руки. — Что это за детские игры? Ты же прекрасно знаешь, о ком речь, и все знают, что ты знаешь, и ты знаешь, что все знают, и так до бесконечности! Герцен, между прочим, — тут Боря ткнул пальцем в пустое место на стене, — Герцен говорил, что нет мысли, которую нельзя было бы высказать просто и ясно.

— Александр Иванович, как всегда, говорил мудро, так и следуйте ему! Это как раз ваши намеки непонятны.

— Господи, да Константин же, Константин здесь сидел! — не выдержала Ольга. — И все это помнят, и нечего...

— Наконец-то! Слово найдено! — Бабушка рассмеялась, сняла очки, стала протирать их полой кофты. — Вот о ком вы все время думали, оказывается! Но при мне вслух сказать нельзя! Еще бы! Я злая, я во всех несчастьях виновата, я всех погубила, я чудовище, а Константин жертва невинная...

— Лена! — с отчаянием закричала Ольга. — Никто тебе этого никогда не говорил!

— Не говорили, но думали! Только о нем и думали.

— Так, — неожиданно будничным голосом вздохнул Боря. — Адреналин впрыснул, пора брюшной пресс нагрузить.

Он вышел из комнаты. Бабушка так же спокойно принялась складывать тарелки.

— Всё. Идите. Я сама стол соберу.

— Пойдем, Тася. — Ольга тоже пошла к двери. — С выкройкой мне поможешь.

Видя, что Тася колеблется, Ольга незаметно от бабушки сделала ей быстрый нетерпеливый жест: «идем, идем, оставь ее».

На улице уже темнело. Митя наблюдал за перемещениями Миши. Оглянувшись на Таню, увидел, что она с вниманием наблюдала всю сцену. Прошептал ей:

— Да ну их, они так каждый день ругаются. Миша идет!

Таня и Митя спрятались за пилястру.

Миша подкатил тележку к их двери, что-то достал из кастрюли и ловко спрятал под полу своего грязного халата. У двери деликатно кашлянул. Бабушка стояла у стола спиной к балкону. Свет так и не зажгла, стояла в полумраке, о чем-то задумавшись. На стук обернулась, Миша поклонился.

— С возвращением, Елена Владимировна!

Она долго на него смотрела, потом спросила неуверенно:

— Миша?

Миша горестно вздохнул и поник головой. Бабушка всплеснула руками.

— Миша? Так это вы? Какой... каким вы стали!

— Я, Елена Владимировна, в магазине служу. Вот, кстати, не нужно ли?

Миша откинул полу халата, обнаружился лежащий на его ладони сверток в серой бумаге; Миша свободной рукой его развернул и показал большой кусок мяса.

— Вырезка. Хоть так пожарить, хоть на котлеты...

— Боря! — закричала бабушка. — Кошелек мой принеси!

Миша неожиданно со стуком опустился на колени.

— Елена Владимировна, в память прошлого, сто граммов наркомовских...

Бабушка посмотрела на него долгим взглядом, потом пошла к буфету, достала бутылку водки и большую граненую рюмку.

— Встань с колен. Вот, ровно сто, только больше не дам, не проси. Закуски, я полагаю, не требуется, не то подожди, я из кухни...

Миша замахал одной рукой, другой взял рюмку; разом, как воду, выпил и не поморщился.

На балконе Митя, таясь, стал было прилаживать конец веревки к тележке, но Таня дернула его за рукав.

— Рано еще! Я скажу, когда!

В комнату вошел Боря, включил свет и удивленно посмотрел на Мишу. Бабушка быстро сказала:

— Боря, это Миша. Сын Хайруллина, помнишь?

— Боже мой! — всплеснул руками Боря. — А как же «воздушный океан, вместо сердца — пламенный мотор»? Помнишь: «дядя Боря, ходить по земле — удел парнокопытных»?

— Все было, дядя Боря. А теперь парнокопытных продаю. По частям.

Миша, довольный шуткой, потянул к себе стул, вопросительно глянул на бабушку, та кивнула, и он сел. Устроился поудобнее и начал:

— Дорогие вы мои, если бы мою жизнь описал писатель Чарльз Диккенс, то даже Мересьев плакал бы, читая. Но я вам расскажу только о войне, коротко, только голые факты. Итак. Двадцать второе июня сорок первого. Воскресенье. И именно в этот день я первый раз в жизни напился. В увольнении. И, натурально, идет патруль...

Таня шепнула Мите:

— Вот, теперь можно. Это надолго.

Они аккуратно составили кастрюлю с тележки на пол, к тележке привязали веревку. Другой ее конец Митя держал в руке. Таня стояла в неудобной позе, согнувшись пополам, руками опираясь о низенькую тележку. Оба чего-то ждали.

Начался перезвон курантов. Таня, упираясь руками о тележку и толкая ее перед собой, разогналась и, когда оказалась у открытой двери Федюковых, «рыбкой» на тележку бросилась и так мимо и проехала. Шум подшипников заглушали куранты.

Федюков сидел в кресле в глубине комнаты, свет не зажигал, грел синей лампой горло. В жутком этом синем полумраке ему померещилось, что под перезвон курантов что-то пролетело по балкону, он скосил глаза туда, но балкон уже был пуст.

Таня сидела на корточках у полки, аккуратно доставала из глубины один из термосов, остальные расставляла, чтобы скрыть пустое место. Куранты уже смолкли, часы стали отбивать десять. Таня легла спиной на тележку, термос стоймя пристроила на животе и махнула рукой.

Митя изо всех сил потянул веревку.

Федюков грел теперь горло, приложив лампу к открытому рту. Щеки его светились изнутри, вид был ужасен. И опять ему померещилось, что под бой кремлевских часов по балкону проехало видение — какая-то фигурка проплыла со сложенными, как у покойника, руками и со свечкой же в этих руках, только очень толстой. Проплыла и исчезла. Федюков чуть было не перекрестился, но, опомнившись, знамение не закончил и для самого себя сделал вид, будто просто стряхивал пылинки с правого плеча и живота.

Митя и Таня сидели на корточках возле тележки. Митя тяжело дышал, глаза его блестели.

— Здорово мы, а? И никто не видел! А он и не заметит, у него этих термосов штук сто...

— Ладно, неси термос к Гектору, я тут все сделаю.

Она принялась отвязывать веревку, а Митя побежал по балкону в сторону будущего жилища Гектора.

Бори в комнате уже не было, стоял на коленях Миша, а бабушка упрятывала водку в глубину шкафа, спокойно при этом говоря:

— Не дам больше, и не проси. Я и так тебе две налила. Всё. Я, вообще, ее вылить хотела. У нас не пьет никто, это я грузчикам покупала, одна лишняя бутылка осталась. Но тебе больше не налью.

— Значит, никак? — поник головой Миша.

— Никак. И встань с колен.

— Не встану. Я теперь, Елена Владимировна, на другой сюжет стою.

Бабушка удивленно повернулась.

Миша, пьяно качнувшись, протянул к ней руки.

— Скажите, бога ради, правду! У нас тут болтают всякое... Будто вы сами... ну, туда пошли и на себя добровольно... в общем, чушь болтают всякую...

— Да, Миша, — ровным голосом ответила бабушка, — я сама пошла в НКВД и сама на себя возложила этот крест. Считаю это искуплением.

— Ё-моё, — прошептал Миша. Вздохнул, все так же коленопреклоненный, уронив голову на грудь. — Может, и мне для искупления все-таки нальете?

— Этого я не слышала.

Миша, пьяно качнувшись, с трудом поднялся.

— Елена Владимировна, — он понизил голос, — а мальчик-то — внук ваш?

Бабушка опять повернулась к буфету, что-то там искала.

— Да. Митя — мой внук.

— Значит, Катин сын. А отец, значит, Константин?

Бабушка, все так же стоя спиной к нему, не отвечала. Миша горестно икнул.

— Да, вот тоже сюжет жизни! Кому расскажешь, не поверят!

— А вот рассказывать никому и не надо, — повернулась к нему бабушка. — Лучше пусть Чарльза Диккенса читают.

— Понял!

Миша еще топтался, поглядывая на буфет, когда Таню, наблюдавшую эту сцену с балкона, тронул за плечо Митя.

— Всё на месте! Здорово получилось, да!

Она приложила палец к губам.

— Тише!

— А что? Можно теперь спокойно по домам...

— Молчи! Стой и молчи! — И на его удивленный и обиженный взгляд добавила мягко: — Подожди, пока Миша уйдет. Так надо.

Миша вышел, покатил вдаль свою тележку с кастрюлей.

— Термос есть, — задумчиво глядя ему вслед, говорил Митя, — теперь мяса бы достать.

Таня не ответила. Внимательно смотрела на Митю, потом протянула ему шоколадку, ту, что дал ей Константин.

— Держи. Я все наврала, от шоколада сыпь — это у меня.

Солнечным утром счастливый и возбужденный Митя влетел в комнату Ольги и Лины. С порога радостно закричал, потрясая над головой парадным морским кортиком, обмотанным золотой портупеей:

— Смотрите, что нашел!

Но его тут же ледяным тоном осадила бабушка:

— Выйди и зайди, как следует.

Митя покорно вышел, снаружи вежливо постучал. Ответа не было. За дверью слышен был только негромкий бабушкин голос. Митя постучал еще раз, подождал, потом робко просунул голову.

— Можно войти?

На него внимания не обратили. Бабушка продолжала тем же ровным тоном:

— ...Дикари делились информацией с помощью ужимок и прыжков только лишь потому, что у них еще не было языка, речи, высшего способа общения. Им приходилось жестами и кривлянием сообщать сородичам, где лежит убитый ими, допустим, кабан или, еще лучше, недоеденный бедняга из соседнего племени. Тоже, вероятно, плясун, только менее удачливый.

Нотация читалась Лине, стоявшей у маленького письменного стола. Сама бабушка сидела на диване, Ольга — на кровати. Кроме того, в комнате были еще шкаф, небольшой круглый стол, заваленный обрезками тканей, и в углу ножная швейная машинка. Бабушка, не глядя на тихонько вошедшего и ставшего у двери Митю, продолжала:

— А теперь, в двадцатом веке, ты хочешь уверить нас, что это дикарское занятие — скакать и прыгать — может быть призванием культурного человека!

— Но, Елена Владимировна, — с отчаянием заламывала пальцы сцепленных рук Лина, — балет — это искусство, это же общепризнано!

— Искусство, — все так же негромко и спокойно продолжала бабушка, — это пробуждение в слушателе и зрителе высоких мыслей и чувств. «Чувства добрые я лирой пробуждал», помнишь? А каковы чувства и мысли, для выражения которых годится лишь нижняя часть тела, к тому же обязательно заголенная, можно только догадываться.

Митя посопел и вздохнул, чтобы обратить на себя внимание. Бабушка, не поворачиваясь к нему, спросила:

— Дмитрий, тебе что было сказано?

— Я постучал. Потом спросил: «Можно войти?»

— Ну, и что тебе ответили?

Митя молчал.

— Вечно этот Агусик лезет во взрослые разговоры! — шумно возмутилась Лина. — И входит без спроса, и во взрослые дела встревает!

Ей хотелось переключить нынешний бабушкин педагогический заряд на Митю.

— Это у тебя кортик? — пригляделась Ольга.

— Где ты взял? — резко повернулась бабушка. — Дай сюда.

Митя протянул кортик бабушке.

— Он из вазы упал.

— Из какой вазы?

Бабушка, нахмурившись, рассматривала кортик.

— Из синей, наверное, где цветы сухие были, — негромко, но со значением проговорила Ольга.

— Ну да! — Митя заговорил оживленно. — Она на шкафу стояла, я дверцу стал открывать, а она полетела...

— Разбилась, — уточнила бабушка.

— Нет, я ее схватил, вот так! — Митя показал, как. — А из нее цветы посыпались и вот кортик, прямо по голове...

— А зачем ты в шкаф лазил? За сахаром, наверное? — прищурилась Лина.

— Наверное, за шпагатом! — передразнив, в тон ей ответил Митя. — Мне шпагат нужен был, а там целый моток...

— Кортик этот выкинуть! — распорядилась бабушка. — Тасе сказать, пусть в газету завернет и на помойку. К чертям собачьим!

— Подожди! — Ольга забрала кортик из бабушкиных рук и разглядывала его. — Нельзя выкидывать. — Она понизила голос. — Тут, видишь, номер выбит. В два счета хозяина найдут, а что будет за хранение, знаешь? Его же сдать полагалось.

Бабушка неожиданно искусственно зевнула и равнодушно проговорила:

— Ну, тогда, Оля, положи его, где лежал. Да, и цветы сверху запихни. Пусть пылится. Заросли хламом, Боря столетник свой развел, скоро эти горшки нас выживут... — Она опять повернулась к Лине. — В общем, так. Когда ты докажешь и себе и нам, что ни на какую умственную и физическую деятельность неспособна, тогда давай. Задирай юбку и чувства добрые ты ляжками пробуждай. Но сначала все-таки сдашь в техникум...

Митя тихонько выбрался из комнаты.

.

Таня сидела на лавочке, рядом стоял посылочный ящик, из которого она доставала пшено и сыпала на землю. К ногам ее слетались голуби. На Таниных коленях сидела большая кукла в розовом платье.

Зрелище было идиллическое.

Прошедший мимо Якушев — в полной форме, со Звездой Героя, с орденскими колодками в полгруди — погладил ее по голове.

Федюкова, тоже шедшая со двора, ласково ей улыбнулась.

Салтанов помахал палкой.

А толстая Клава печально переводила взгляд со своей рыхлой Светы, с бессмысленным лицом вырезавшей коробочки, на ладненькую Таню, игравшую с куклой среди голубей, копошащихся у ее ног.

Подбежал Митя, с размаху уселся на скамейку рядом с Таней.

— Тише ты! — прошипела она. — Голубей распугал, я их прикармливаю, прикармливаю... Шпагат принес?

— Принес... Шпагат — ерунда, смотри, чего есть!

Он осторожно вытянул из кармана желтую рукоятку кортика.

— Настоящий! — горячим шепотом говорил он. — Военно-морской! А из портупеи, я придумал, ошейник сделаем, классный! Помнишь, говорили, что ошейник нужен...

— Ладно, потом. Давай шпагат приделывай.

Митя достал из кармана моток шпагата и начал привязывать его к карандашу, извлеченному из посылочного ящика. Привязав, поставил ящик на землю дном вверх, и только они с Таней начали было прилаживать карандаш под приподнятый край ящика, как послышался бодрый голос:

— Ну, молодежь, чем заняты умы и руки?

Над ними стоял, улыбаясь, бородатый Боря в светлом костюме, сетчатой шляпе и с толстой пачкой бумаги.

— Домик для куклы делаем, — серьезно ответила Таня.

— Да? — удивился Боря. — Неправильно делаете.

Он присел возле них на корточки, взялся за ящик.

— Вот, смотрите сюда. Ставим наш домик вот так. — Он перевернул ящик. — И вход будет. А крышку наверх, как над крыльцом навес... — Увидел лежащий на песке карандаш с привязанной веревочкой. — А это что?

— А это, — после секундного замешательства ответила Таня, — качели для куклы.

— Ну, как тарзанка, — пояснил Митя, — мы ее к скамейке хотели привязать.

— Так у вас кукла и физкультурой занимается? Отлично, только качели лучше по-другому сделать...

— Боря! — перебил его Митя. — А вот скажи, если взять вещь, которую называют хламом и хотят выбросить к чертям собачьим, это же не воровство, нет?

— Нет, не думаю... Это вы про ящик? Нет, конечно... Агусик, дай мне камешек какой-нибудь, крышу закрепим.

— Спасибо, мы сами, — вежливо улыбнулась Таня.

Боря со вздохом выпрямился.

— Эх, не будет, видать, у нас общего детства. Не стать мне другом ваших игр. — И уже серьезно пояснил: — Я в институте своем побывал, со студентами пообщался, кое-кто из профессоров меня еще помнит. Даже бумагой меня отоварили. И вот хотел после умственной активности немного легкой двигательной...

— А ты домой иди, — посоветовал Митя, — Тася здоровенную рыбу купила, чистить собиралась. Вот тебе легкая двигательная.

Боря засмеялся и пошел к подъезду. Когда он скрылся, Таня заторопилась.

— Давай скорее, пока еще кто-нибудь не пришел.

Узкая дорожка из пшена вела под ящик, одна сторона которого была приподнята и подперта вертикально стоящим карандашом. Конец привязанного к карандашу шпагата держал Митя. Голуби, клюя зерна, приближались к ловушке.

— Главное, — шепотом пояснял Митя, — дождаться, когда он целиком там окажется. Раньше времени дернешь — улетит и другие испугаются.

Наконец один голубь оказался под ящиком. Митя дернул веревочку, карандаш вылетел и птица оказалась в ловушке. Аккуратно прижимая крышку, они ящик подняли и пошли к дому. Голубь бился и скребся внутри.

— А эта дурка на нас смотрит! — прошептал Митя.

— Светик-то? Да пусть смотрит, она небось и не поняла ничего, — отмахнулась Таня.

Они скрылись в подъезде.

Светик, со своим синим флакончиком на шее, раскрыв от изумления рот, смотрела им вслед.

Кукла осталась лежать на скамейке.

Чердак как чердак — балки, стропила, обрешетка из горбыля, и на ней низкая, душная железная крыша. Жаркие, пыльные столбы света из слуховых окон. По углам какие-то коробки и ящики, сломанная мебель.

Дети прошли в дальний угол, — за трубу потемневшей кирпичной кладки.

Поставили ящик на пол, вернее, на земляную засыпку между балок.

— Ну, давай!

Танины глаза азартно блестели.

Митя медлил.

— Давай! — торопила Таня. — Его потом еще ощипывать, на куски резать, как курицу, наверное, да?

— Я вообще-то их ловил только... — Митин голос дрогнул. Он потерянно оглянулся на Таню. — Может, ты попробуешь, а?

— Эх, ты!.. А нахвастался!

Митя присел к ящику, неуверенно начал сдвигать крышку.

— Хватай, хватай его! — подбадривала Таня.

При этом к ящику не подходила.

Митя сунул дрожащие руки в ящик, отвернув лицо, закопошился там. Слышно было, как голубь бился и скреб когтями о фанерные стенки.

— Держи крепче, улетит! — подзадоривала Таня.

Митя вытащил бьющуюся птицу, поднялась пыль. Таня отступила подальше, но смотрела во все глаза.

— Теперь голову ему открутишь, да?

Митя поднялся, крепко держа извивающегося голубя, через плечо сиплым от волнения голосом сказал:

— Кортик достань.

Таня сделала шаг к нему, остановилась.

— У меня в кармане, давай живо! — грубо прикрикнул Митя.

Таня торопливо подошла, вытащила из его кармана кортик, протянула было Мите, потом спохватилась, вынула сверкнувший клинок из ножен, дрожащей рукой подала ему.

— На землю клади, не соображаешь? — опять грубо прикрикнул он.

Таня торопливо положила кортик у Митиных ног, опять отошла.

Митя опустил голубя на землю, тот бился в его руках, царапался.

— Вот, зараза! — сквозь зубы шипел Митя.

— Сейчас резать будешь? — дрогнувшим голосом спросила Таня.

Митя молча боролся с голубем. Глаза его блестели, щеки раскраснелись. Крепко закусив губу, морщась от боли, когда голубь его щипал или царапал, Митя распластал его на полу, прижав раскинутые крылья коленями.

— Кортик дать? — негромко спросила Таня.

— Погоди. Надо ему шею ощипать сначала.

Митя нагнулся над голубем. Голубь издавал какие-то странные звуки, похожие на рычание.

— Послушай, — неуверенно начала Таня, — по-моему, собаки птицами не питаются.

Митя не отвечал, продолжал, сопя, что-то делать с бьющимся голубем.

— Митя, давай его отпустим, а?

Таня подошла поближе.

— Вот гангрена, как когтями ширяет... — зло бормотал Митя.

— Отпусти, отпусти его. — Таня стояла уже рядом с Митей, но тот ее не замечал, боролся с голубем. Таня наступила ногой на кортик. — Отпусти, слышишь! — повторила она.

Митя поднял на нее удивленное лицо, потом увидел, что она стоит на кортике, хотел отпихнуть ее ногу, но Таня раньше толкнула его. Митя потерял равновесие, и голубь, освободившись, затрепыхал крыльями, подняв тучу пыли, и улетел в другой конец чердака.

Митя сидел в песке, Таня стояла над ним. Обоим было неловко. Таня подняла кортик, сдула с него пыль.

— Классный ножик, — вздохнув, сказала она.

Митя мрачно молчал.

— Но собакам действительно вредно есть птиц! Послушай, — Таня уселась рядом с ним. — У нас в школе живой уголок — черепахи, хомяки всякие. Я даже одно время туда ходила, но там вонь такая!.. Так вот, биологичка нам объясняла, что куриные кости для собак...

— Раньше не могла сказать? — Митя встал, начал отряхивать пыль со штанов. — Ладно, пошли.

Взял из ее рук кортик, сделал резкое, короткое движение кистью, и кортик, крутясь и блестя, полетел и по рукоятку воткнулся в песок.

— Ух, ты! — вырвалось у Тани.

Она подбежала, вытащила кортик из песка, попробовала бросить так же, как Митя, но кортик только поднял пыль, упав плашмя.

Митя снисходительно улыбнулся, молча протянул ладонь. Таня послушно положила на нее кортик, Митя, взявшись за кончик лезвия, прицелился получше, размахнулся шире и, метнув в балку, глубоко вогнал кортик в дерево. Таня опять подбежала, с трудом вытащила кортик и попыталась было повторить Митин жест, но он кортик из ее рук забрал, кинул в ножны, прихлопнув ручку ладонью, и пошел к выходу, на Таню даже не оглянувшись. Она пошла за ним следом, но остановилась, увидев что-то за широкой, старой кирпичной кладки, вентиляционной трубой.

— Митя, иди сюда!

Он обернулся. Тани не увидел.

— Иди скорей! — снова позвала она.

Он пошел на голос, заглянул за трубу.

Таня стояла перед пыльной, огромной картиной.

Это была весьма посредственная копия картины «Ворошилов и Буденный на лыжной прогулке». Два румяных маршала шли в лыжных костюмах по дремучему заснеженному лесу.

Митя постоял за Таниной спиной, оглядел картину, потом вдруг засмеялся.

— А испугалась, что я его зарежу, а?

Таня резко повернула к нему удивленное лицо. Митя смотрел на нее с насмешкой и превосходством. Подумав, Таня ответила:

— Очень испугалась.

— То-то же. Вот вам и Агусик!

Повернулся и пошел к выходу.

Танина квартира неожиданно была очень большая, со сверкающим паркетом и дорогой мебелью. В гостиной виден был рояль, огромный ковер на полу. По стенам картины.

Таня сидела в столовой, большой стол был накрыт на одну персону, и персоной этой была она сама. Рядом сидела пожилая полная домработница Ирина Юрьевна в белом переднике. Сидела, подперев ладонью щеку, смотрела на Таню.

Таня спину держала прямо, ела чинно. Телятину с пюре. Как полагается — нож в правой, вилка в левой. Хлеб со специальной тарелочки отламывала маленькими кусочками. Не крошила, не чавкала.

Ирина Юрьевна меж тем говорила ей печально:

— ...и на теннис не ходишь, и от бассейна отказалась, каким тебе там медом во дворе намазано?

— Мы там, Ирина Юрьевна, играем. В прятки, в классики, в куклы. Так здорово!

Рот вытерла салфеткой, допила томатный сок.

— Спасибо, можно выйти из-за стола?

Ирина Юрьевна страшно перепугалась.

— А суфле?

Потянулась через стол, пододвинула большую тарелку с творожным суфле.

— Ой, только не это! — заныла Таня.

— Ешь! Тебе творог нужен! Indispensable![3]

— Pas du tout! Docteur a dit, qu'il me faut du lait[4].

— ...du lait et des produits laitiers[5].

Таня со вздохом поковыряла ложкой в твороге.

— Ирина Юрьевна, а вы раньше знали этих, ну, которые недавно вернулись? У них еще мальчик Митя.

— Знала. Кушай.

— Вы рассказывайте, я тогда кушать и буду. Вот у Мити кто мама?

— Катя. Ешь.

— Нечестно, целую ложку за одно слово!

— Ну ладно. Катя — это дочка Елены Владимировны. У Елены Владимировны еще сестра есть, Ольга, а у Ольги дочка, Лина. Ну как, на ложку рассказала?

Таня кивнула, отправила в рот ложку творога, проглотила, снова спросила:

— А где она, эта Катя?

— Не знаю. Она с ними не вернулась.

Таня проглотила еще одну ложку, торжественно объявила:

— А я знаю.

— И где же? — удивилась Ирина Юрьевна.

— Нет, теперь вы съешьте, тогда скажу! — Таня протянула ей полную ложку, Ирина Юрьевна засмеялась, подставила рот, и Таня ей, как маленькой, скормила творог. Потом объявила: — Она на Шпицбергене. Это остров на Севере, мне Митя на карте показал.

Ирина Юрьевна долгим удивленным взглядом посмотрела на Таню, потом отвела взгляд.

— Ну, раз Митя сказал, значит, на Шпицбергене... Опять ты не ешь?

— А вы не рассказываете.

— В общем, странная семья... Да... Был такой писатель Герцен. И был у него сын. И вроде бы однажды этот сын с гувернанткой — а он маленький еще был — плыли куда-то на пароходе. И пароход утонул. И мальчик утонул. А гувернантку спасли.

Таня внимательно слушала, после каждой фразы честно отправляла в рот ложку творога, но неполную, экономила. Потому что Ирина Юрьевна старалась говорить короткими фразами.

— И гувернантка по этому мальчику очень страдала и убивалась. И Герцен, когда она от них уходила, говорят, щедро ее наградил. И вообще, в жизни помог. А Елена Владимировна, бабушка Мити, вроде как из этого рода происходит.

— Из какого? Из Герцена?

— Нет, гувернантки этой. И вот она теперь страдает.

— Гувернантка?

---

[3] Необходим! (*франц.*).

[4] Ничего подобного! Доктор сказал, что мне нужно молоко (*франц.*).

[5] Молоко и молочные продукты (*франц.*).

— Гувернантка умерла давно. У нее-то все благополучно сложилось. И деньги Герцена помогли. И замуж удачно вышла.

— Так отчего тогда страдать?

— Не она страдала! Не гувернантка эта, а Елена Владимировна, внучка этой гувернантки... Ну всё, ты доела, помогай убрать.

Ирина Юрьевна встала, одернув передник, но Таня схватила ее за руку.

— Нет, нет, доскажите, я, хотите, тарелку вылижу!

— Вот еще выдумала!

Ирина Юрьевна подняла поднос с посудой и поплыла из столовой.

Преследуемая Таней, прошла длинным, широким коридором, одна стена которого сплошь была уставлена полками с книгами, свернула на кухню. На пороге обернулась.

— Нечего тебе тут делать, иди на рояле позанимайся, у тебя там пачка нот задана. И я послушаю.

— Ириночка Юрьевна, лучше я вас послушаю. Вы дорасскажите, а я тут буду.

Таня прошлась вдоль книжных полок. Рядами стояли тома собраний сочинений — Горький, Бальзак, Золя, Островский... Потом целый ряд книг, так и не вынутых из желтых картонных коробок, в которых их приносил почтальон. На коробках было крупно написано: Маркс, Энгельс, Мао Цзэ-дун.

Из кухни некоторое время слышен был только шум воды, потом вдруг раздался очень громкий голос Ирины Юрьевны. Она почти кричала:

— А вообще-то, Таня, может, это все и выдумки! Мне это Тася, их домработница, рассказывала. Может, враки все это, ты слышишь?

— Вы не кричите, я здесь, — вежливо перебила Таня.

Ирина Юрьевна выглянула в коридор.

— А что ты тут делаешь?

Таня, чинно сидевшая возле полок, с книгой на коленях, подняла на нее честные глаза.

— А я вас слушаю. И книжечку с картинками смотрю.

Ирина Юрьевна вернулась в кухню, снова принялась за посуду, продолжая рассказ.

— Так вот... А дальше вроде как Елена Владимировна, бабушка Мити твоего, написала Сталину письмо: так, мол, и так, поскольку моя семья виновата в несчастье великого революционного демократа...

— А чем же виновата? — из коридора спросила Таня.

— Ну как же? Ребенок же утонул, а бабка Елены Владимировны спаслась. Вот она себя виноватой и чувствовала. И просила или ее простить, или наказать. Ну, вроде как исторический стыд смыть с семьи.

Пока Ирина Юрьевна неспешно продолжала свой рассказ, Таня в коридоре, внимательно ее слушая, вынимала книги из картонных коробок и стопкой складывала их на половик... Коробки же ставила на место, так что полки имели прежний вид.

Ирина Юрьевна продолжала:

— ...И вот, вроде как Сталин прочитал письмо и Берии сказал: «Семья не виновата. Как наказывать, много лет прошло!» А Берия нарочно его слова переиначил, и получилось: «Семья виновата, надо наказывать на много лет»... Да... Вот так говорят, не знаю, правда или нет... Мы уже правды не узнаем...

Таня изо всех сил тянула половик, и он с двумя внушительными стопками книг скользил по паркету. Таня скрылась за углом, туда же утянула и половик с книгами, а из кухни слышался голос Ирины Юрьевны.

— ...Вот ты выучишься, станешь, например, историком, тогда, может быть... Таня, ты меня слушаешь?

Ирина Юрьевна выглянула в пустой коридор. Скрылась было обратно, но услышала какой-то шум вдалеке, пошла туда.

Возле раскрытой двери кладовки валялась табуретка; Таня протирала от

пыли большой, потрепанный кожаный чемодан, только что снятый с полки. Ирина Юрьевна остановилась в недоумении, но Таня ее очевидный вопрос предупредила:

— Мы завтра в путешественников играть договорились. Я его потом обратно принесу.

— Все играть да играть... Ты записки родительские прочла?

Таня со вздохом кивнула.

— И не вздыхай. Ты родителей пожалеть должна!

— То гордиться, то жалеть... — вполголоса пробормотала Таня.

— Пожалеть, потому что они каждый день в два ночи приезжают, так папа еще час в кабинете с бумагами сидит, а утром в полседьмого уезжают! А гордиться, потому что они важную конференцию готовят, со всего мира люди приедут, и все равно они тебе каждое утро записки пишут, о тебе беспокоятся, а ты...

— А я им тоже пишу, и маме вчера картинку нарисовала, сегодня папе нарисую. — Таня потащила чемодан в свою комнату и уже оттуда крикнула Ирине Юрьевне: — Мне только обидно, что на весь мир у них время есть, а для меня даже часа не находится...

Митя, оглядываясь, вошел в столовую. В руке он держал банку коричневого стекла с черной крышкой. Подтащил к буфету стул, залез на него, но тут послышались шаги за дверью. Митя только успел повернуться, как вошла Лина, остановилась, удивленно на него глядя. Митя тут же высоко подскочил и, раскинув руки, спрыгнул на пол.

— Я со стула прыгаю! — радостно объявил он. — Хочешь, давай по очереди. Так здорово!

— Дите ты еще, — вздохнула Лина. — «Птичка прыгает по ветке...» Ладно, где народ?

— Не знаю! — Митя снова залез на стул. — Тася в магазин пошла, остальные разбрелись куда-то.

— Я в читалке, если кто спросит.

— В читалке, — понимающе улыбнулся Митя, глазами показав на маленький чемоданчик, крышку которого Лина, по моде времени, придерживала указательным пальцем. — В читалке или плясалке?

Он опять спрыгнул со стула, раскинув руки и ноги, но приземлился неудачно, на четвереньки.

— «Ни забот и ни труда...» — опять со вздохом продекламировала Лина и пошла к двери. На пороге не удержалась и объявила торжественно: — А меня на днях Лепешинская смотреть будет! Регинина тетка договорилась. Не протрепись только!

— Могила! — вслед ей весело крикнул Митя.

Но когда парадная дверь захлопнулась, Митя стал серьезен. Залез на стул, открыл дверь буфета, достал бутылку водки, оставшейся после Миши. Слез, аккуратно перелил водку в банку, с бутылкой убежал из комнаты.

Вернулся с бутылкой, снова налитой до половины. Обтер ее рукавом и поставил на место.

Митя и Таня вышли из Таниного подъезда, с трудом волоча огромный чемодан. Через ручку его просунули кусок трубы и за эту трубу, взявшись с двух сторон, чемодан и потащили.

Во дворе шла жизнь. Якушев крутился на турнике, жена его выметала пыль с ковриков «Победы», Салтанов со своими двумя палками бодрым крабом топотал вокруг скамейки.

Заметив Митю и Таню, Салтанов крикнул Якушеву:

— Ты, силач Бамбула! Силу девать некуда, так детям помог бы, чем дурью маяться!

Якушев соскочил с турника, подбежал к Мите с Таней, перехватил ручку чемодана, ловко выдернул трубу, сунул ее Мите.

— Хозяева, куда тащить?

— К угловому, спасибо, — вежливо ответила Таня.

— Чем вы его набили, кирпичами, что ли?

— Там кубики, мы играть будем, — так же вежливо пояснила Таня.

Проковылявший мимо Салтанов вздохнул, кивнув на чемодан.

— Я бывало такие одной рукой кантовал.

— А я по два таких пер! — гордо сообщил Якушев.

— Это куда же, интересно? — подбоченилась, прищурилась Якушева. — Другие из Испании контейнерами везли, а ты только тигра своего волосатого и белье грязное привез. И куда же это ты такие чемоданы пер и где?

— На войне, милая, на фронте. Боекомплект. А барахлом Якушев всегда отлично брезговал.

— Да. Ты неприхотлив.

Пока они переругивались, шедшие следом Митя и Таня молча разговаривали.

Сначала Таня долгим вопросительным взглядом посмотрела на Митю.

В ответ Митя утвердительно закрыл глаза.

Таня удивленно его оглядела с головы до ног.

А Митя указал трубой на песочницу.

Таня удовлетворенно кивнула.

— Ну, гаврики, вот ваши кубики! — Якушев поставил чемодан у двери углового подъезда. — Здесь играть станете или дальше переть?

— Спасибо, мы сами допрем, — вежливо улыбнулась Таня.

Якушев побежал к «Победе».

— Книги сейчас достанем? — деловито осведомился Митя.

— Ты что, опух? Сейчас Миша пойдет. Давай пока под лестницу затырим.

Снова просунули трубу в ручку чемодана, скрылись в полутемном подъезде.

...Когда вышли, двор был уже пуст. Направились к песочнице.

Сели на край ее, осторожно огляделись, и Митя стал руками разгребать песок в углу. Как вдруг Таня, внимательно за ним следившая, уселась рядом с ним на корточки и, что-то радостно-детское напевая, стала засыпать песком то, что он успел вырыть.

— Ты чего, совсем, что ли... — начал было Митя, но тут услышал ласковый голос.

— Куличики печете? — с елейной улыбкой склонилась к ним Федюкова.

Муж ее, в габардиновом макинтоше, со шляпой на голове и укутанный в шарф, монументально возвышался рядом.

— Мы замок строим, — радостно повернулась к ним Таня.

— С подземным ходом! — важно уточнил Митя.

— Это правильно, — одобрил Федюков. — Замки, как правило, строились с подземными ходами.

Улыбнулся детям снисходительно, взял жену под руку, и они удалились.

Когда Федюковы скрылись в подъезде, Митя и Таня стали копать в четыре руки, и Таня вытащила банку коричневого стекла, изумленно посмотрела на свет.

— Ты сюда водку налил?

— Полную!

— Это же для анализов банка!

— Каких таких анализов?

Таня замялась.

— Ну, этих самых...

Митя честно моргал, глядя на нее непонимающе. Таня подумала, потом спросила, глядя в сторону:

— Ты в уборную ходишь?

— Ну! — подтвердил Митя, от смущения неуверенно.

— И что ты там делаешь?

Митя растерянно молчал.

— Ну вот, когда для анализов, это туда и наливают. — Посмотрела на него, увидела, что он смутился еще больше, покраснел, и мстительно добавила: — Или накладывают. Ладно, пошли. Миша появился. Тряпку готовь.

...Светик, со своим синим флакончиком на груди, вырезала коробочки, когда увидела, как к Мише, со своей тележкой вышедшему из служебного входа магазина, бегом кинулись Таня и Митя.

Светик замерла с полуоткрытым ртом и ножницами в руках. Увидела, как они о чем-то поговорили, как Митя протянул Мише банку. Тот отвинтил крышку, понюхал содержимое, отпил, завинтил, потом они опять о чем-то заговорили, при этом особенно старалась Таня — размахивала руками, хватала Мишу за рукав, когда тот пытался было от них уйти. Потом Миша полез в свою кастрюлю, долго там копался и, озираясь, вынул нечто похожее на говяжью кость и сунул в руки Мите. Митя, так же оглянувшись, вытянул из кармана красную тряпку, очень похожую на пионерский галстук, завернул в нее кость, и они разошлись — Миша в одну сторону, дети в другую.

Светик, все так же бессмысленно удивленная, смотрела на Митю с Таней, пока они не скрылись в подъезде.

Митя, а за ним Таня, вылезли из квартиры Гектора.

Остановились, подошли к балюстраде. Таня, высунувшись, посмотрела в сторону своей «Мечты», а Митя на Кремль. Постояли так, потом по очереди вздохнули и пошли по балкону. Прошли мимо Митиной квартиры, где дверь была открыта, но никого в комнате не было, потом мимо окна Константина. Тот, сидя за столом, пришивал к рубашке пуговицу.

Поравнялись с дверью Федюкова, тут Таня, а следом и Митя, запрыгали на одной ножке, напевая какое-то «тра-ля-ля!», радостно и по-детски беззаботно. Однако, прыгая мимо полки с термосами, обменялись значительными взглядами.

Миновав Федюкова, пошли нормальным шагом.

Дошли до следующей двери. Там, в глубине комнаты, за письменным столом сидел Салтанов, что-то отстукивал одним пальцем на машинке.

Таня достала из кармана плоскую банку из-под ваксы, кинула наземь и стала прыгать, толкая банку ногой, вроде как играя в классики. Митя шел рядом.

Двигались они к чему-то стоящему у балконной двери и накрытому старой клеенкой.

— Дети! — окликнул их Салтанов. — Вы у меня перед глазами прыгаете, и я из-за вас написал «фортификационный» с тремя «эн».

Митя с Таней в один голос сказали:

— Извините.

И, подобрав банку, пошли назад. У Федюкова попрыгали вяло и формально, а к Митиной двери подошли вовсе уныло.

В комнате теперь была Тася. Детей она не видела, протирала пыль с буфета. Вздохнула, сказала вполголоса:

— Эх, жизнь, как ты хужеешь...

Таня куском штукатурки рисовала на бетонном полу балкона классики. Подняла голову к Мите:

— Сейчас прыгать станешь.

— Вот еще! Я тебе, что ли, девчонка?

— Я тебе тоже не девчонка, а для дела прыгала. И ты давай. — Выпрямилась, бросила в квадратик банку. — Смотри. Толкаешь ее ногой, только сильно, чтобы до Федюкова долетела. Я вроде как за ней побегу и посмотрю под клеенкой этой, понял?

Митя, демонстрируя нежелание, вяло встал в квадрат, по-футбольному пнул банку, и она, кувыркаясь, полетела в дальний конец балкона. Таня побежала за ней. У двери Салтанова помедлила, но тот сидел, склонясь над машинкой, искал нужную клавишу, и Таня проскочила незамеченной. Возле клеенки присела, осторожно ее приподняла, рассмотрела простой деревянный ящик, под ней стоявший.

Но тут заметила, что с другого конца балкона ей отчаянно машет Митя. Подобрала банку и бегом вернулась обратно.

Митя стоял, вжавшись в простенок. Из их квартиры доносились крики.

— Константин про кортик узнал! — отчаянно шептал Митя. — Ну про то, что кортик пропал!

— Про нас догадался?

— Не знаю. Я туда идти боюсь.

Таня бросила коробочку на нарисованные классики и на одной ножке припрыгала к дверям.

В квартире шел очередной скандал. Константин размахивал синей вазой, сухие цветы из которой были разбросаны по всему полу.

— Кто, кто тогда взял? — кричал он на стоящую перед ним взволнованную Ольгу. — Пушкин? Лермонтов? Маршак? Или ваш Александр Иванович Герцен?

— Герцен здесь ни при чем, — спокойно перебила его бабушка. Она сидела у стола, аккуратно ножичком срезала кожуру с большого красного яблока. — Герцена оставьте в покое. И поэтов тоже.

— Я же рассказывала, — терпеливо, видимо, не в первый раз повторяя, внушала Константину Ольга. — Митя его случайно нашел, принес нам. Да, сначала Лена хотела его выбросить, но я сказала...

— Вы! Вы хотели выбросить? — негромко, в крайнем изумлении повернулся к бабушке Константин. — Я думал, нет уже такого несчастья, которого вы бы мне не причинили, но у вас нашлось! У вас всегда найдется!

— Какое же несчастье, по-вашему, я причинила? — не отрываясь от своего занятия, спросила бабушка.

— По-моему? По-моему, оказаться в лагере по вашей милости — это не самое большое счастье. И не только для меня, для всей семьи. По-моему.

— За семью вы говорить права не имеете, вы от нее отреклись, — так же спокойно перебила бабушка.

— А что делать было? Я боевой офицер флота! И хотел попасть на фронт! А это было единственной возможностью!

— Это был ваш выбор.

— Да, мой. Но поставили меня перед этим подлым выбором вы!

Последние слова Константин выкрикнул, швырнув при этом вазу в сторону. Она попала на диван, подпрыгнула на нем и упала бы на пол, если бы не сидевшая на краешке дивана Тася. Она, распластавшись, как вратарь, бросилась за вазой и, поймав, прижала к груди. Этого никто не видел, кроме скакавшей на балконе Тани, которая чуть не хмыкнула, но тут же придала лицу прежнее беззаботное выражение.

Митя между тем закончил обследование ящика и возвращался. Стал снова у простенка, кинув Тане под ноги банку. Кивком головы спросил ее: «Как там?» Таня пожала плечами — ничего, мол, пока особенного.

Бабушка продолжала невозмутимо чистить яблоко, дочистив его до размера бильярдного шара. Константин стоял перед ней, с ненавистью глядя на пробор в ее светлых, густых волосах.

— Из-за вас я остался один.

Таня вдруг снова пнула банку, Митя, удивленно пожав плечами, побрел за ней. И вовремя, потому что Константин, коротко оглянувшись на балконную дверь и увидев только беззаботно прыгающую в глубине балкона девчонку, негромко проговорил, наклонившись к самой бабушкиной голове:

— И сына меня лишили тоже вы! Думаете, он всю жизнь проживет в вашей этой лжи про папу-танкиста, героически погибшего под Сталинградом или на Курской дуге, не помню, что вы там наврали... А когда узнает правду, что он вам скажет?

Бабушка первый раз подняла лицо, и они с Константином оказались так близко друг к другу, что носы их почти соприкасались. Они помолчали, глядя друг другу в глаза, потом бабушка спросила, медленно выговаривая слова:

— А что он вам скажет, когда узнает правду? Про отрекшегося отца?

Тут Ольга, до сих пор в волнении ходившая вдоль буфета, отчаянно стискивая пальцы, кинулась к ним.

— Перестаньте! Умоляю, перестаньте оба!

Подошедший было к двери Митя от ее крика снова вжался в простенок.

— Константин! — Ольга обняла его за плечи, отвела в сторону. — Да, было тяжело, всем было тяжело, но ведь все прошло, все плохое кончилось, и нужно жить! Ты устал...

— Оля, это из Чехова. «Вишневый сад», кажется, — перебила бабушка. — Там еще про небо в алмазах. — Тут она обнаружила, что дочистила яблоко до размера грецкого ореха, бросила и яблоко, и нож в блюдечко, встала, отряхивая руки. — В общем, так. Если российский интеллигент, либеральный российский интеллигент — а я и себя, и всех нас таковыми полагаю, — если он считает искупление несчастьем, то я задаю себе вопрос: а вправе ли он носить это звание — российский интеллигент? Да, если рассуждать примитивно, если верить, что ветер дует оттого, что качаются деревья, тогда — да, я единственный виновник и причина страданий. Я и есть то дерево, от которого начался ветер. Но все благоденствие наше, если вы еще не забыли, взросло из несчастья маленького сына Герцена. Счастье семьи покоится на слезинке ребенка! Да, патетично звучит, но это из Достоевского! Этот грех, лежавший на всей семье, должен был быть искуплен. Да, это я написала то письмо, за которым последовали наши невзгоды. И там я тоже писала, что никакое благоденствие не может зиждиться на слезе...

— Чего не может? — переспросила Тася.

— В смысле, ничего хорошего из слезы не получится, — терпеливо начала было уточнять Тасе Ольга, но бабушка ее перебила.

— Оля, прости, но ты дура! — Бабушка прошлась по комнате. — Слезы могут облагородить. Могут очистить. Александр Блок плакал у петроградского окна, когда писал «Двенадцать», и Горький плакал над томом Стендаля, но это все были слезы очищения, созидания. Но слезу хоть одного ребенка никакое счастье не может иметь в своей основе. Никакое и нигде.

Таня подошла к Мите, увлекла его в сторону. Стали у балюстрады.

— Шикарная у меня семейка, правда? — печально вздохнул Митя.

Таня помолчала, потом спросила:

— Ящик видел?

— Видел. Как раз то, что надо. А книг хватит?

— Завтра еще дотащим. Сандалов вечером гулять уходит. Только поздно, когда никто его не видит. Он стесняется.

— Еще бы. Я бы на его месте и вечером стеснялся. А там чего? — кивнул Митя в сторону своей квартиры.

— Ругаются. Про кортик забыли.

Они помолчали. Таня смотрела на «Мечту», Митя — на кремлевские звезды.

А в квартире не успокаивались.

Константин с бабушкой стояли по разные стороны стола, в одинаковых позах — упершись руками в смятую скатерть.

— Страдать и бездельничать — это синонимы! — орал Константин. — И то и другое слишком просто и удобно!

— Вы раздраженное ничтожество, — с наслаждением прямо в лицо отвечала ему бабушка. — Вы неудачник!

— А вы ханжа! Злобная ханжа! Изуродовать жизнь дочери, внуку и при этом болтать про слезу ребенка — это злобное ханжество!

Митя возмущенно повернулся в сторону двери, но Таня увлекла его еще дальше по балкону, откуда голосов слышно не было.

— Гад ползучий! — негодовал Митя. — Как он с бабушкой разговаривает! Кто он такой вообще?

— Ты лучше туда посмотри! — Таня легонько подтолкнула его к барьеру балкона, указала вправо. Митя, встав на цыпочки, выглянул.

— Вижу! — радостно закричал он. — «Ме» горит, это «Мечта» твоя, да! Ее вечером зажигают?

— А теперь туда смотри! — Указала она поверх крыш на красную звезду.

— Уже видел, это кремлевские, я уже видел.

— А хочешь поближе увидеть? Тогда не лезь в их дела, будем послушными детьми, сделаем для Гектора дом, и тогда его привезут. А будешь с ними много разговаривать, сразу скажут: «Ты плохо себя вел, к такому Гектор не приедет!» И всё.

— Это точно, — вздохнул Митя.

Снова утром вышли из подъезда Таня и Митя, волоча на трубе тот же чемодан. Около песочницы толпились жильцы дома. Тут были среди прочих и Сандалов, и Клава, и жена Якушева, и Тася — домработница Митиной семьи, и жена Федюкова. Сам Федюков стоял в центре, на краю песочницы. И был Федюков в гневе.

Детям это сразу не понравилось. Они остановились и даже хотели было повернуть назад, но Федюков их заметил.

— Вот, не дадут солгать! Идите сюда!

Митя с Таней, бросив чемодан, неохотно подошли.

— Дети, — строго спросил их Федюков. — Прыгали ли вы на балконе вчера?

— Мы не только вчера. — Таня пожала плечами. — А что, нельзя?

— Мы и пузыри пускали, — добавил Митя.

— Мыльные? — деловито уточнила Якушева.

— Нет, мочевые! — раздраженно оборвал ее Федюков. — Глупости спрашиваете, только с мысли сбиваете. Итак, дети, видели ли вы полку возле моей двери?

Митя с Таней переглянулись и после паузы дружно закивали головами.

— А термосы на ней видели?

— Это такие пыльные... — начала было Таня, но Митя ее поспешно перебил:

— Мы не видели.

Зрители засмеялись.

— Этот мальчик и утащил, — ткнув пальцем в Митину сторону, лениво проговорила Якушева. — Вся семья такая. По всему дому вещи собирают.

— Сама ты ворюга! — вскипела Тася. — Кто кресло наше спер?

— Не ругайтесь, — вступила Клава. — Много масс нас слушают!

— А пусть слушают! — Якушева зевнула, выбираясь из толпы. — Никто кресла вашего не пер. Мне его домком со склада выделил, как семье героя испанский войны. А то сразу: «ворюга, ворюга»... За ребенком лучше смотрела бы, а то яблоко от яблони...

— А вы знаете, кто у него папа? — так громко крикнула Таня, что все обернулись к ней, а Якушева удивленно остановилась. — Знаете, кто?

Тася в ужасе замахала на Таню рукой, чтобы она замолчала, но Таня торжественно объявила:

— Его папа — танкист, героически погиб под Курской дугой!

И, не дав никому опомниться, схватила Митю за руку и потащила прочь.

...В стороне сели на лавочку. Посмотрели на песочницу, где все еще махал руками Федюков, дружно отвернулись. Митя вздохнул.

— А разве называется «сперли», если вещь никому не нужна, а мы ее из ненужного места в нужное перетащили?

— Вообще, непонятно, сто лет пылятся сто термосов, а как один пропал: «Батюшки! Караул!» Сразу самая нужная вещь!

— Правда что! Кортик, вообще, к чертям выбросить хотели, а когда исчез, чуть не подрались все.

Оба задумались.

— А вот интересно, — начала Таня, — когда мы им снег принесли, никто не спросил, где взяли... Знаешь, Митя, положил бы ты этот кортик на место.

— Я уже давно положил. Только поясок золотой для ошейника снял. А так опять в вазу сунул. Только никто уже не ищет...

— А я видела! — раздался за их спинами торжествующий голос.

Они обернулись. Светик, с ножницами в руке, со своим флакончиком на шее, радостно смотрела на них.

— А я видела, — повторила она, — как вы голубя ловили. И как у Миши кость взяли, на банку поменяли...

— Вот если настучишь, — приподнялся Митя, — я тебе пасть порву, гадом буду...

Таня быстро встала между ним и Светиком.

— А я тебе, хочешь, куклу подарю? Голыша.

— Какого? — На лице Светика появился жадный интерес. — В ванночке?

— В ванночке. И еще матроса на веревочке. Ты дергаешь, а он лезет.

Светик радостно улыбнулась, но потом, видимо, что-то вспомнив, помрачнела.

— Что я, маленькая, в игрушки играть? Мне уже четырнадцать скоро, здоровенная дылда вымахала.

— Тогда духи, хочешь? Настоящие, взрослые!

Светик подумала, потом ответила со вздохом:

— Мамка отберет.

— Не отберет. Мы в твой пузырек нальем.

Таня ткнула в синий флакончик, ленточкой подвешенный на вполне взрослой Светикиной груди.

Светик боязливо заглянула за Танино плечо — на хмурого Митю.

— А он меня не побьет?

— Я пошутил, — неохотно объявил Митя.

— Он пошутил, мы и с голубем шутили, и с косточкой, — торопилась закрепить успех Таня. — Ты только никому не говори ничего, а Митя добрый, он с тобой в почетный караул играть станет!

— Ладно, — согласилась Светик. — Ты только духи принеси. А то я расскажу, как вы голубя ловили и у Миши...

— Принесу, принесу! — поворачивая Светика и подталкивая ее к воротам, повторяла Таня.

Светик ушла.

— А что это за «почетный караул»? — спросил Митя.

— Светика на Красную площадь водили, так она потом целый час у ворот с метлой стояла, ну, как караул у мавзолея. — Видя, что Митя ничего не понял, добавила: — Вот приедет Гектор, попадешь к мавзолею, тогда сам увидишь.

Оба печально посмотрели на ворота, у которых уже уселась Светик рядом с Клавой.

— Заложит, — мрачно подытожил Митя и на недоуменный взгляд Тани пояснил: — В смысле наябедничает.

— Теперь духи надо добыть... — Таня вздохнула. — Эх, жизнь, одни проблемы!

У двери Салтанова, поминутно оглядываясь, Митя и Таня накрывали той же старой клеенкой нечто напоминающее очертаниями стоявший под клеенкой ящик. Сам же ящик — деревянный, от времени посеревший, грубо сколоченный — уже стоял в стороне. Они попытались столкнуть его с места, но он так страшно заскрипел, что они за него спрятались и некоторое время сидели, притаясь. Пошептались. Подняли край ящика, Митя заполз внутрь, спиной приподнял его и попытался двинуться. Метра полтора проехав, ящик

снова замер. Таня, на корточках шедшая рядом, тихонько постучала в стенку. Послышался глухой Митин голос:

— Он, гад, тяжелый... Сюда бы Якушева засунуть...

Оба тихо захихикали. Потом ящик снова приподнялся, и под него заползла Таня.

Некоторое время ящик медленно двигался к углу, потом опять опустился. Снова слышен приглушенный Митин смех, потом его шепот:

— Ты волосы убери, а то мне щекотно...

— А ты мне в ухо дышишь, как слон, сопишь, вот так...

Видимо, она показала ему, как он сопит, потому что Митя снова засмеялся. Некоторое время слышалась возня в ящике, раздавался смех, потом ящик приподнялся, прополз и скрылся за углом.

...Таня стояла у балконного парапета. Стояла, потрясенная.

Посреди ярко освещенной столовой в Митиной квартире сияла самая настоящая новогодняя елка. Вся в блестящих игрушках, лампочках. За столом сидело все семейство, включая Константина. Стол был сервирован роскошно — фарфор, хрусталь, шампанское в серебряном запотевшем ведерке. Все сидящие были принаряжены, но вид у всех был несколько смущенный. Кроме бабушки, излучавшей уверенность и оживление.

Она сидела во главе стола с бокалом в руке, весело кричала Боре:

— Нет, нет! Именно сейчас ты постучал вилкой о бокал...

— А почему у меня ни бокала, ни стакана даже нет? — возмущалась Лина.

— Ты тогда минимальная еще была, — отрезала бабушка. — Боря, ждем, ждем, ждем!

Она захлопала в ладоши, радостно обвела глазами стол, но все сидели напряженные и серьезные.

Боря встал, кашлянул от смущения, постучал вилкой о бокал.

— Итак, друзья мои! Провожая этот год...

— Нет, ты уточнил, какой год, я помню! — перебила его бабушка.

— Итак, друзья мои. Провожая тысяча девятьсот тридцать седьмой год, мы, как говорится, должны подвести краткие итоги...

...Таня, все так же изумленно наблюдавшая за происходящим, отступила еще глубже в тень, к стоящему там Мите. Митя, в отличие от Тани, был спокоен, уныл даже и смотрел на кремлевские звезды.

— Что это? — спросила Таня. — Ведь июнь, а у вас елка.

Митя, не оборачиваясь, только рукой махнул.

— Я спросил, мне говорят: тебя еще на свете не было, тебе не объяснить, вырастешь — сам поймешь.

— Может, тогда Новый год в июне справляли? Это же давно было.

— Знаешь, — вздохнул Митя, — я думаю, когда вырасту, столько мне накопится, чего понимать, что я вообще понимать перестану.

...В комнате снова скандалили. Теперь стояла Ольга и, размахивая руками, доказывала бабушке:

— Я точно помню: он потянулся с Линочкиным носом чокнуться, тут в дверь и позвонили...

— Ничего подобного! — перебил ее Боря. — Я про мою книгу говорил, а до Линочкиного носа я и дотянуться не смог бы, она тогда у тебя на коленях сидела...

— Еще чего! — возмутилась Лина. — Мне, может, маме на колени сесть? Цирк какой-то!

— Помолчи, — примирительно повернулась к ней Тася.

— Тем более, — добавила бабушка, — ты тогда, слава богу, еще говорить не умела.

Константин, глядя в сторону, шумно вздохнул.

Все повернулись к нему, он молчал. Возникла небольшая пауза.

Боря решительно встал.

— Итак. В положительное сальдо уходящего года я себе заношу почти законченный манускрипт...

И тут в дверь позвонили.

Все медленно поднялись, поворачиваясь к двери. Звонок снова требовательно зазвенел.

Тася тяжело двинулась в прихожую.

— Открывала я, это уж точно.

Все напряженно ждали. Слышен был звук отпираемого замка, а затем неожиданно радостный голос Таси:

— Заходите, заходите, пожалуйста!

В комнату вошли Федюков, его жена, Клава и Якушев — тоже с женой.

Федюков начал было:

— Прошу простить незваное нашествие...

Но тут он и все остальные уставились на елку, потом на праздничный стол и нарядную компанию за ним.

...Дети на балконе отодвинулись подальше в темноту.

— Термос ищет! — прошептал Митя.

— Да понимаю! Дура, что ли! — досадливо ответила Таня.

...Паузу не выдержал Боря. Кашлянул, заговорил извиняющимся тоном:

— Мы, видите ли, в силу разных причин... В общем, пропустили некоторое количество праздников. Ну вот, в форме шутки, что ли, решили восполнить...

— Класс! — закричал Якушев, хлопнув Борю по плечу. — Класс! А у меня сколько праздников медными тазами накрылись из-за военных действий всяких! Да и у всех тут! Давайте соберемся вместе и все подряд как жахнем! Всем двором, а?

— Ты жахнешь, — ядовито усмехнулась Якушева. — Ты еще с наполеоновской войны начни. А что? Тебя тогда на свете не было, значит, недопито!

— Что же, во дворе елку среди лета ставить? — недоумевала Клава. — Курам на смех.

— Курочки вы Рябы, дурочки вы, бабы! — смеялся Якушев. — И повод есть, и желание, а вы от праздников шарахаетесь!

— Повод есть, — громко и властно сказала бабушка. — Повод серьезный, но не тот, о котором вам сказал Боря. И никаких шуток. Внесем ясность раз и навсегда. Именно в эту новогоднюю ночь, с тридцать седьмого на тридцать восьмой нас всех арестовали. Увезли прямо из этой комнаты, из-за этого стола.

— Но партия осудила и оправдала... — сурово начал было Федюков.

— Партия тут ни при чем, — осекла его бабушка. — Тридцать седьмой — это был год столетия смерти Пушкина. И было чествование, и пригласили потомков, пенсии им назначили, и все им хлопали, а они кланялись. А меня это возмутило!

Первый раз за вечер заговорил Константин, негромко, глядя в тарелку перед собой:

— А что возмутило? Что аплодировали? Или что пенсию дали?

Бабушка его словно и не услышала.

— Возмутило! Как может интеллигент строить свое благополучие на страданиях — народа ли, предков ли своих...

— А может, все проще? — усмехнулась Якушева. — Может, вы им просто завидовали?

— Да помолчи ты!

Якушев толкнул жену, несильно, но достаточно, чтобы та отшатнулась и чуть не уронила елку. Все кинулись спасать и елку, и падающие игрушки, началась суета, где спокойной с виду оставалась только бабушка, продолжая свою речь:

— Если вы о зависти, так я и о нас написала. Что наша семья благополучием своим обязана слезе ребенка, гибели сына Александра Ивановича Герцена. — Тут она невольно бросила взгляд на пустовавшее место портрета на стене. — И что считаю это исторической несправедливостью.

— Так органы же исправили эту вашу историческую несправедливость? — Говоря это, Якушев двигал стол, подпирая им покосившуюся елку. — Чего жаловаться-то теперь?

— А я не жалуюсь. Я считаю, что мы искупили.

— Да, а кресло зачем забрали? — поинтересовалась Якушева. — Оно же тоже на слезу ребенка куплено?

— Извините, — вежливо остановил ее Боря. — Кресло — это на мои слезы. Это гонорар за статью о геронтологии, которую я правил раз двадцать...

Якушев с Клавой и Тасей кое-как остановили падение елки, и Якушев, оглядывая ее, спросил:

— А Новый год-то при чем?

— Да, — подхватил Федюков, — я тоже как-то связь не уловил...

— Новый год? — Бабушка улыбнулась. — Мы решили восстановить, так сказать, связь времен. Вычеркнув, забыв все дурное. Как с чистого листа начать, с того момента, как связь эта прервалась.

— Господи, — округлила глаза Федюкова. — Это же... раз... два... — она загибала пальцы, — это же еще пятнадцать Новых годов встречать!

— А Первые маи? — встряла Клава. — А Седьмые ноябри? А Восьмые марты?

— При желании все можно довести до абсурда, — еле глянула в ее сторону бабушка. — Это символ. Связать нить, сцепить звенья цепи. Проводить прошлое, встретить настоящее. Проводить тридцать седьмой, встретить пятьдесят третий.

— Ладно, — отряхивая с плеч еловые иголки, объявил Якушев. — Все ясно. Вы только елку за крюк от люстры зацепили бы, а то будет вам связь времен... Извиняйте, счастливо попраздновать, мы пошли.

Он двинулся к выходу, за ним потянулись остальные, но на пороге Федюков вдруг резко обернулся.

— Погодите, минуточку! Мы же по конкретному поводу пришли...

...Митя и Таня отступили еще глубже в темноту.

— Всё, про термос, — обреченно вздохнул Митя.

— И чего он ему дался? — недоумевала Таня. — Сто штук пылятся, ничего. Один пропал — весь дом с цепи сорвался.

...В столовой разговор продолжался. Говорила жена Федюкова.

— Николай Александрович очень много сделал для Китая. Больше, чем многие китайцы.

— Ну, это преувеличение, — натянуто засмеялся Федюков.

— Во всяком случае, — Федюкова взяла на тон выше, — к каждой годовщине Китайской революции из посольства КНР ему привозят термос с китайской уткой.

— Так термос не пустой был! — ахнула Клава.

— Конечно, в результате все они пустые, — снисходительно пояснил ей Федюков. — Но для меня они полные. Полные символически. Каждый термос — это год, это шаг великого Китая.

— Вы хотите сказать, — вкрадчиво начал Боря, — что кто-то из нашей семьи украл один из шагов великого Китая?

— Пока вас не было, — просунула голову между Федюковых Якушева, — тут ничего не пропадало!

— Да как вы смеете! — задохнулась бабушка.

Выступила вперед — руки в боки — Тася.

— Ты у себя поищи среди клопов! Авось и найдется! Кресло-то нашлось!

...Таня быстро оттащила Митю в глубь балкона.

— Полезай к себе и делай вид, что спишь. Только лицом к стенке ложись, а то видно будет, что моргаешь.

...В столовой Якушев, выпихивая к выходу Клаву и свою супругу, миролюбиво гасил ссору:

— Мало ли случайностей? Дети играли, — на этих его словах Лина быстро вышла из столовой, — ну и закатился куда-нибудь... Не то что подозрева-

ем кого, мы по всем ходим. У Николая Александровича давление даже скакнуло, вот мы все вместе и ходим...

— Митя спит! — влетела Лина. — И уже давно.

— Извините!

Якушев, жалобно улыбаясь, вытолкал супругу, и дверь захлопнулась.

Бабушка, как ни в чем не бывало, прошлась по комнате.

— Ну, давайте! Стол на место, и все по местам.

Но никто не двинулся.

Бабушка удивленно оглядела семейство.

— В чем дело?

— Леночка! — Ольга печально оглянулась на остальных. — Может, хватит на сегодня?

— Правда, — в тон ей включился Боря, — если уж, как говорится, не в то горло пошло...

Константин молча встал и пошел к выходу.

— Как вам будет угодно. — Бабушка сняла очки, стала протирать их полой кофты. — А кстати, о кражах. Стояла в шкафу бутылка водки, теперь в ней вода. Боря у нас вроде не пьет, Ольга тоже...

— Значит, это я выпил! — уже в дверях обернулся Константин. — И шагающий термос с уткой я украл. — Он вернулся на середину комнаты. — Только в вашей этой бредовой затее, — он обвел рукой и покосившуюся елку, и подпиравший ее праздничный стол, — я больше не участвую. «Свяжем нити, соединим звенья», — передразнил он бабушку. — А остальное куда деть? Слепим тридцать седьмой с пятьдесят третьим, а то, что между? Все дрова, что наломаны?

Бабушка слушала его с видом искреннего удивления, потом сказала негромко:

— Так, выйдите все, мне с ним поговорить нужно.

...Таня, наполовину всунувшись в окно Митиной комнаты, быстро ему шептала,

— Раздевайся, ложись по-настоящему! Там теперь из-за водки скандал, на тебя не думают. Но что-то завелись серьезно.

— Тут лучше спать, это я знаю, — торопливо раздевался Митя.

Таня оглядела его комнату. В сущности, и не комната это помещение, а каморка, образованная стеной, занавеской и задней стенкой шкафа, завешенной ковром. Места едва хватало на узенькую кровать и тумбочку у окна.

— Большие у тебя хоромы! — насмешливо сказала Таня.

Иронии в ее словах он не услышал.

— Еще бы! Мне потом вместо тумбочки столик купят, вообще будет!.. Тут даже в прятки играть можно, смотри! — В одних трусах он подскочил к шкафу, неплотно примыкавшему к стене, юркнул за ковер. Оттуда продолжал: — А в бараке мы все в одной комнате жили, я с Борей в одной кровати спал... А тут, как царь, живу!

— Ложись, царь! — негромко посоветовала Таня, отходя от окна.

Таня медленно пошла по балкону прочь, когда услышала сзади негромкий голос:

— Девочка! Девочка!

Она обернулась.

Бабушка стояла у двери и манила Таню к себе.

Таня подошла.

— Девочка, ты, кажется, с Митей нашим дружишь?

— Играем, — неопределенно протянула Таня, не зная, к чему клонится разговор.

— Пойдем, поможешь.

Бабушка увлекла ее в столовую.

Никого не было. Покосившаяся елка стояла там же, подпертая столом, но теперь на столе стоял стул.

— Видишь, нужно елку закрепить. Я лезть боюсь, а он очень тяжелый.

При слове «он» бабушка кивнула в сторону елки, и только теперь Таня заметила Константина. Он стоял среди веток, гирлянд и игрушек и держал елку за ствол.

— Ты, кстати, почему не спишь до сих пор? — неожиданно строго спросила бабушка.

— А мне велели перед сном гулять. У меня с пищеварением...

— Хорошо, — перебила бабушка. — Сама забраться сможешь? Константин тебя поддержит.

— Не надо меня держать. Я гимнастикой занимаюсь.

Таня легко забралась на стол, со стола вскочила на стул и стояла, с любопытством глядя вниз.

— Видишь там веревочку? — задрав голову, объясняла бабушка. — Ее нужно привязать близко к верхушке и пропустить через кольцо в потолке, где для люстры, поняла?

Таня видела, как бабушка, обойдя елку, встала рядом с Константином.

— Мы елку держим, в случае чего, хватайся за ствол, — дала бабушка последнее указание.

Таня принялась за дело. Сверху, сквозь ветки и игрушки, почти ничего не было ей видно, но слышно хорошо, хотя и говорили они вполголоса.

— Ну все-таки, — голос Константина, — ответь все-таки, чего она добилась, эта женщина?

— Всего, чего хотела. Да, она гнусная, жестокая, порочная, родную дочь из дому выгнала, потому что в зятя влюбилась, но ведь и он ее любит!

Константин предостерегающе поднял глаза наверх, где сквозь ветки виднелись Танины руки, но бабушка махнула рукой, шепнув:

— Все равно не поймет ничего... Так он ведь ее любит?

— С чего ты взяла? После всего, что от нее пережил?

— Да. После всего. После разжалования, лагеря, потери семьи, после всего.

— И сына у него отобрала...

— От сына он сам отрекся... Ну хорошо, отобрала. И не отдаст. Потому что так, как я, никто не воспитает. Время придет — сын все поймет и узнает сам... Так ответь, за что он любит это чудовище?

Таня уже продела веревочку в кольцо и стояла, не двигаясь, потому что разговоры внизу смолкли. Она приподнялась на цыпочки и, цепляясь за кольцо, осторожно выглянула по другую сторону елки. Константин и бабушка стояли, крепко обнявшись и долго, страстно, по-настоящему целовались. И видно было, что хоть и называется она «бабушкой», но выглядит моложе Константина.

Услышав снизу тихий смех, Таня отпрянула, спряталась за елкой.

— Ты что?

Это был голос бабушки, но такой, какого Таня еще не слышала. Мягкий и нежный. И такой же шепот Константина в ответ.

— Всё волосы твои. Щекотно.

Опять тишина.

Таня бесшумно соскользнула со стула, потом со стола и на цыпочках вышла на балкон.

Проходя мимо Митиной комнаты, заглянула внутрь.

Митя спал, раскинув руки и капризно приоткрыв рот. Белесые его брови были страдальчески подняты.

Таня долгим, серьезным взглядом посмотрела на него, потом пошла по балкону дальше.

Таня в своей комнате — просторной, с пианино, книжным шкафом и письменным столом — стояла перед зеркалом, внимательно себя разглядывая.

Влетел в открытое окно камешек, Таня подбежала, выглянула во двор...

...Она вышла из подъезда, огляделась.

Темный двор был пуст. Светились редкие окна, да на балконе Якушев выколачивал свою тигровую шкуру.

Ее шепотом окликнул Митя. Еще не видя его, она пошла на голос и заметила Митю в густой тени дерева.

— Якушев этот вылез, как нарочно... — Митя был возбужден. — Подождем, его жена скоро прогонит.

— Митя, — осторожно начала Таня, — может, ну его, ящик этот?

— Ты что! Такой шанс! Бабушка к подруге ушла, Боря по расписанию спит, Ольга с Линой на балете, я у Гектора рейки отвинтил, пролезет...

В это время послышался резкий голос Якушевой на балконе.

— Я эту твою шкуру выкину когда-нибудь! И тебя с ней вместе! Витязь!

Она сдернула тигровую шкуру и поволокла внутрь квартиры. Якушев, потрясая палкой, которой выбивал пыль, устремился следом.

— А я когда-нибудь дурь из тебя вышибу!

Дверь закрылась, и голоса их смолкли...

Митя приподнял ящик, Таня, поколебавшись, заползла внутрь, потом следом залез Митя. Некоторое время они возились там, потом Митя, смеясь, прошептал:

— Волосы убери! Опять щекотать станешь, я тебе тогда в ухо дуть буду, вот так...

— Вылезай! — неожиданно зло прошипела Таня. — Вылезай, я одна потащу!

Какая-то возня в ящике, потом выполз смущенный Митя.

— Ты чего?

Он был растерян.

— Ничего! — послышалось из ящика. — Сзади толкай.

Ящик пополз по балкону мимо темных дверей и окон.

Когда были около дверей Митиной квартиры, в столовой неожиданно вспыхнул яркий свет. Митя приподнял край ящика.

— Атас! Пришел кто-то, бежим, вылезай!

— Не успею я! — В шепоте Тани было отчаяние. — Ты беги, меня хоть не видно!

Митя колебался, но тут услышал, как отпирается шпингалет балконной двери, бросился к окну своей комнаты, залез внутрь.

Сквозь щели ящика Таня видела, как распахнулись створки двери и появились ноги бабушки. Вслед за ними — незнакомые женские ноги, стройные, в шелковых чулках, и край легкой, летящей юбки.

Голос бабушки:

— Ты зачем пришла? — После паузы: — Катя, я тебя спрашиваю!

И другой женский голос, видимо, Кати, ответил:

— Затем... Узнала, что вы вернулись, бумаги кое-какие нужно взять, документы...

— И туфли.

Катины ноги подошли совсем близко, одна толкнула ящик.

— А это что такое?.. — Катя села на ящик. — Да, мамочка, и туфли. Мне выглядеть надо. Как-никак я в оркестре играю. Филармонии.

— И на чем же ты играешь в филармонии?

— По-разному... — Катя встала с ящика. — Замуж выхожу.

Обе женщины отошли к балюстраде балкона, и Таня смогла разглядеть Катю. Молодая женщина в пестром крепдешиновом платье, волосы — мелкими кудряшками — подняты наверх, губы ярко накрашены.

— Ты выпивала?

Бабушка говорила ровным, бесцветным голосом.

— Конечно. Иначе не рискнула бы сюда сунуться. У подруги день рождения, в ресторане гульнули. По чуть-чуть, на медные.

— А за кого ты замуж выходишь? За главного дирижера?

— Угадала. В смысле зарплаты. За полковника. Он меня на руках носит, на машине катает, чай мне заваривает.

— А прическу не он тебе делал?

Бабушка пренебрежительно тронула кудряшки Кати, отчего та, отдернув голову, отошла и снова уселась на ящик. Тане были видны только ее ноги.

— Так что, мамочка, — болтала ногами Катя, — спасибо тебе, что из дому выгнала. А то сидела бы под твоим каблуком, как все остальные.

— Кто же тебя гнал? Сама ушла.

Катя засмеялась наигранным смехом.

— Как тот пьяный, которого из ресторана выкинули, а он радуется: «Хорошо, вовремя смылся, заказать не успел, наверняка бы обсчитали». — Катя опять засмеялась. — Так и я вовремя смылась. На вашу идиллию с Константином налюбоваться не успела.

Она загремела спичками, потом слышно было, что закурила. Болтала ногами, с силой ударяя пятками по стенке ящика.

Бабушка двинулась к ней.

— Ты где живешь?

— Да-а-а, — видимо, выпуская дым, протянула Катя. — Слезу ребенка ты, может быть, и искупила, да всех за это в слезах искупала.

Бабушка остановилась прямо перед ней. Таня видела теперь только их ноги.

— Это ты давно придумала? — холодно спросила бабушка. — «Искупила, искупала»?

— Только что... Знаешь, в Евангелии сказано — легко полюбить все человечество, а попробуй полюбить домашних своих.

Она снова застучала пятками туфель о ящик.

— В Евангелии по-другому сказано. — Бабушка села рядом с Катей, но та тут же встала, отошла к барьеру балкона. Бабушка спокойно продолжила: — Сказано: «Возлюби ближнего, как самого себя». И еще сказано, что злейшие враги человека — домашние его.

— Тебе лучше знать. — Катя отвернулась, облокотившись на барьер, смотрела на город. — Куда уж нам. Не все же от Бога приехали, некоторые пешком пришли. Да. Но все к лучшему. — Она повернулась, выпрямилась, опираясь расставленными руками о барьер. — Укради я тогда Митю, намытарились бы мы с ним! Зато теперь все в полном ажуре — работа, жених-мечта, чай мне заваривает...

— Тебе чем помочь?

Бабушка все время говорила все тем же ровным, бесцветным голосом.

Катя помолчала, потом как-то странно криво усмехнулась.

— На Митю посмотреть можно?

Таня услышала, как бабушка слегка поерзала на ящике. Потом встала, пошла к двери в квартиру.

— Он спит, так что посмотришь. Только сначала рот прополощешь или пожуешь что-нибудь, а то от твоего перегара любой сантехник проснется.

Они ушли. Таня поспешно выползла из-под ящика, кинулась к Митиному окну, влезла внутрь.

Митя сидел на кровати, увидев Таню, кинулся к ней.

— Ну, что там?

— Все в полном ажуре, — быстро зашептала Таня, — ты сейчас ложись, прямо так, одетый, накройся только. И носом к стенке. Сейчас бабушка придет.

Митя стал поспешно укладываться, быстрым шепотом расспрашивая:

— А с кем бабушка там разговаривала?

— С какой-то теткой. Про погоду говорили.

— Это, наверное, тетя Марина.

— Точно, Марина... Ложись скорей!

Таня хотела вылезти в окно, но увидела сидящую на ящике спиной к ней бабушку. Кинулась было к занавеске у выхода, но уже слышны были прибли-

жающиеся шаги. Таня заметалась по крошечной комнатке, потом юркнула за ковер, где прятался Митя. Смотрела оттуда.

Вошла Катя. Осторожно села на кровать. Долго смотрела на Митю, потом осторожно погладила его поверх одеяла, всего, до пяток. Еле касаясь, провела ладонью по волосам, потом, задержав дыхание, нагнулась и, чуть тронув, поцеловала его в затылок. Посидела еще, молча глядя на Митю, потом бесшумно, но резко встала и вышла. Шаги ее, все убыстряясь, удалялись.

Таня вылезла из-за занавески. Митя осторожно обернулся.

— Ушла? — одними губами спросил он.

Таня молча кивнула.

Митя сел на кровати.

— Что еще за телячьи нежности, — пробормотал он. — Никогда раньше за ней не замечал... А ты, конечно, подсматривала, — сощурился он на Таню. — Как бабушка с Агусиком, как с маленьким...

— Ничего я не видела.

Таня высунулась в окно.

Бабушка все в той же позе сидела на ящике, но теперь видно было, как вздрагивают ее плечи от беззвучного плача.

Таня пробиралась ночным двором к своему подъезду. Перебегала от одной тени деревьев к другой. Скользнула в парадное, пешком поднялась по лестнице. Осторожно вставила ключ, бесшумно его повернула, медленно стала открывать дверь. Дверь оказалась запертой изнутри на цепочку. Таня сунула руку за толстую трубу у двери, достала прутик с маленькой рогаткой на конце, сунула прутик в дверь, прикрыла ее и осторожно рогаткой стала сдвигать цепочку. Видимо, делала она это не впервые, потому что с одной попытки цепочка, чуть звякнув, упала.

Таня вошла в свою комнату. Медленно разделась, пошла к кровати.

Там лежало чучело, сделанное из двух игрушек, — большой плюшевый медведь изображал нижнюю часть, а остальное — кукла, голова которой с растрепанными волосами, полуприкрытая одеялом, лежала на подушке.

Таня сняла с куклы ночную рубашку, надела. Постояла в раздумье, потом босиком вышла в коридор. Длинный коридор с блестящим в темноте паркетом. У двустворчатой двери помедлила, осторожно нажала ручку. Замок чуть щелкнул. Таня вошла в комнату, стала на пороге.

Это была родительская спальня — огромная комната с ковром посередине, мерцавшей в темноте люстрой и широкой кроватью вдалеке.

Таня, так же осторожно ступая, подошла к кровати.

Две головы лежали, зарывшись лицами в подушки, по разным сторонам кровати. Одна — лысая, издавала негромкий, мерный храп. У другой темные густые волосы раскиданы были по подушке. Таня осторожно, поминутно замирая, забралась на кровать и легла между родителями. Полежала на спине, глядя в потолок, потом, как Митина мама, еле касаясь, погладила обоих поверх одеяла. Повернулась к отцу, задержав дыхание, поцеловала его затылок там, где кончалась лысина и росли короткие седые волосы. Мерный храп на мгновение прекратился, Таня напряглась, но храп возобновился, и она повернулась к матери. Погладила ее волосы, лежащие на подушке, потом зарылась в них лицом, замерла.

Когда выходила из спальни, замок снова щелкнул. Таня постояла, все было тихо, и она медленно пошла к себе. Обернулась на испуганный шепот:

— Таня!

В дальнем конце коридора стояла перепуганная Ирина Юрьевна в длинном шелковом халате.

Таня подождала, пока Ирина Юрьевна подойдет к ней, и они молча пошли в Танину комнату.

...Таня лежала в постели, в ногах ее сидела Ирина Юрьевна. Говорили шепотом.

— Представляешь, как бы они испугались, если бы ты их разбудила!

— Во-первых, не разбудила. Во-вторых, чего меня пугаться, я, что ли, волк?

Обе помолчали.

— Да, ребенку летом в городе плохо... Оттого и сон тревожный. А за городом и воздух, и тишина... — Ирина Юрьевна вроде бы рассуждала сама с собой, но искоса за Таней наблюдала. — Девочки и мальчики, есть с кем играть и заниматься, учиться. Бассейн даже есть!

— Это где такое?

— Интернат такой есть. Чьи родители за границей работают, их дети там. Шикарные условия. Шикарные!

— Мои же не за границей...

Опять помолчали.

— Ирина Юрьевна, можно ко мне Митя как-нибудь зайдет?

Ирина Юрьевна, продолжая думать о другом, кивнула.

— Только он стесняется очень.

— А я вам все приготовлю, и у себя буду. Только беспорядка не устройте.

— Он по Гектору своему скучает.

— Да, трагичная история... Это не Каштанка, это Шекспир.

Таня удивленно приподнялась на локте.

— Он же сдох, Гектор, — продолжала Ирина Юрьевна. — Да... Им не разрешили его в поезд взять, пришлось оставить. А он к мальчику так привязан был! Неделю целую сидел на дороге, все ждал. Никому не давался, не ел и не пил ничего. А потом понял, наверное, лежал в кустах, там и сдох. С тоски сдох.

— А Митя и не знает ничего...

— Ты, смотри, тоже ему не говори. А там забудется. Время любое горе лечит. Детское горе — маленькое время, взрослое — большое...

После паузы Таня прошептала, глядя в потолок.

— Если с тоски, то не сдох, а умер. Если со злости, тогда сдох. А от тоски, значит, умер. Даже собака.

Все, кроме Константина, сидели за завтраком. Елка по-прежнему стояла в середине комнаты.

Ели молча. Все пили чай, кроме Бори, из кружки которого торчали стебли каких-то трав. Лицо Лины было красное, опухшее от слез, Ольга и Митя поглядывали на нее украдкой, но она сидела, низко опустив голову.

Бабушка была ровна и спокойна. Даже что-то чуть слышно напевала. Она и заговорила первой.

— Что это за ящик на балконе вчера стоял? Как раз у нашей двери.

— Я спал! — поспешно сообщил Митя.

— Опять кто-нибудь придет, — не обратив внимания на Митю, продолжила бабушка, — опять на нас думать станут...

— У нас и другие вещи пропадают... — начала было Лина, но не выдержала, заплакала, низко опустив голову.

Боря и Митя вопросительно посмотрели на бабушку.

— Я спрятала ее чемодан с балетным барахлом. — Бабушка невозмутимо намазывала маслом кусочек хлеба. — Пока еще не выкинула...

Она отправила кусок хлеба в рот, запила чаем.

Лина, зарыдав, выскочила из-за стола, убежала из комнаты.

— Так, — Боря встал. — Спасибо, мне гулять пора.

— Лена, зачем ты так? — подняла на сестру умоляющие глаза Ольга.

— Как?

— Грубо. Прости меня, но это грубо и жестоко.

Митя тоже потихоньку сполз со стула и пошел вслед за Борей.

А в спину ему слышался из столовой грозный голос бабушки.

— Через мой труп она плясать будет! Прыгать туда-сюда — через мой труп! В техникум! Паять, шить, пилить — делу пусть учится!

Митя стоял под Таниными окнами, кричал:

— Таня! Таня!

Попробовал свистнуть, не сумел, кинул камешек. Через минуту появилась в окне изумленная Ирина Юрьевна, потирая плечо. Митя так растерялся, что отдал ей пионерский салют. Она погрозила ему пальцем и скрылась. Через секунду появилась в окне Таня, махнула ему рукой — сейчас, мол, спускаюсь.

Она выскочила из подъезда, пробежала мимо Мити, что-то прижимая к груди. Митя кинулся следом.

Таня подбежала к Светику, присела у ее ящика с выкройками коробочек, о чем-то с ней заговорила. Митя стоял поодаль, молча исподлобья наблюдал.

Потом не выдержал, подошел.

— ...Вот сейчас прямо перелью, и у тебя полный флакончик будет! — Таня говорила ласково, с нежной улыбкой.

Светик отрицательно мотнула головой.

— Мы же договорились, Светик! — Таня погладила ее по плечу.

Светик ткнула пальцем во флакончик, принесенный Таней.

— Я такой хочу!

— Весь пузырек! Забирай, конечно! Сейчас, я тебе вместо старого подвяжу.

Светик охотно сняла синий флакончик, протянула Тане. Та подошла к Мите, сунула ему в руки пузырьки, стала развязывать шнурок на горлышке синего флакончика.

— У мамы стащила?

Митя рассматривал красивый заграничный пузырек, принесенный Таней.

— Ты что? Это мне подарили...

— А синий не выбрасывай. У меня идея есть, если Гектор заболеет... И еще одна идея есть! — нагнувшись в Тане, шептал Митя. — Полезли на чердак, расскажу!

Таня, перевязав шнурок, повесила новый флакончик Светику на шею.

— Теперь обещай, что никому ничего не расскажешь! — строго требовала Таня.

Светик, не сводя глаз с флакончика, радостно кивала.

— Поклянись!

— Честное сталинское!

Светик сложила крестом средний и указательный пальцы, потом отдала пионерский салют и еще поплевала на землю — исполнила все ритуалы самых страшных клятв.

— Бежим! — тянул Таню за собой Митя. — Айда на чердак!

— Постой, — Таня вяло упиралась, — постой, чего скажу...

— Там скажешь, бежим!

Он весь светился азартом и радостью. Таня, сначала неохотно, потом невольно убыстряя шаг, побежала следом.

Митя ловко проскользнул между гулявшими Федюковыми; бегущую следом Таню Федюкова хотела поймать, шуточно присев и растопырив руки, но она увернулась. Дети скрылись в угловом подъезде.

— Счастливое детство! — вслед им вздохнул Федюков. — А я, помню, подпаском... Поиграл бы я в салочки! Сразу шпандырем по голове.

— Шпандырем — это у сапожника, — поправила жена.

— Ну да... А на гумне — граблями...

На чердаке Митя сразу подбежал к слуховому окну, выходящему во двор. Оба высунулись наружу.

— Смотри, — Митя указал на балкон Якушевых, который был прямо под ними. — Беру у Бори удочку, дожидаемся, когда Якушев шкуру вывесит — и вперед! Жена все равно ее выкинуть грозится, так что на нас никто и не подумает...

— Слушай... А давай все это бросим, а?

Митя отпрянул от окна, изумленно уставился на Таню.

— Ну, по местам все растащим. — Танин тон был просительный. — Как было, и бросим всю затею...

— А Гектор?

— Что Гектор? Гектор попозже приедет, что-нибудь другое придумаем...

Но тут их внимание привлекли голоса с другой стороны, где слуховые окна выходили на улицу и шел длинный балкон вдоль всего дома.

— Ящик — это не просто ящик! — слышался голос Салтанова.

Дети осторожно выглянули.

Вокруг накрытого клеенкой ящика толпилась дворовая общественность — все те же Федюковы, Якушевы, Клава, Миша и еще какие-то люди. Салтанов держал в дрожащих руках машинописные листочки.

— Вот, я вам зачитаю, это еще не опубликовано... — Он поднес дрожащие листки к глазам в толстых очках, начал: — «В том неравном бою, по выходе из пике...» Он еще ближе поднес к глазам рукопись, руки его дрожали еще сильнее...

— Дай я! — Якушев с грубоватой прямотой взял листочки, Салтанов показал пальцем, где читать, и Якушев громко и торжественно продолжил: — «Истребитель задел несущими плоскостями крону дерева и упал на поляну площадью примерно десять на пятнадцать метров. Я потерял сознание и очнулся уже в московском военном госпитале. Как выяснилось впоследствии, за меня, раненого, шел бой, и отбили меня воины 126-го отдельного...» — Тут Салтанов замахал руками — мол, это не важно, сунул Якушеву другую страницу. Тот продолжил: — Так... «под командованием... с боями прошедшая...» Вот! «Бойцы погрузили меня, израненного, в обычный ящик и военно-транспортным бортом отправили в Москву».

Салтанов забрал рукопись у Якушева, потряс ею.

— Вот этот ящик и был здесь! У меня его просил музей Вооруженных сил в юбилейную экспозицию, и — полюбуйтесь!

Он торжественно содрал клеенку, и на месте ящика все увидели аккуратно уложенные книги. Федюкова взяла одну из них.

— Вы что, сочинения товарища Мао в этом ящике хранили?

Салтанов перепугался.

— Мои книги все здесь, на полках, это я не знаю, чьи, зайдите, убедитесь...

Он поспешно пошел внутрь квартиры, за ним потянулись остальные...

— Ищите-свищите! — засмеялся Митя. — Надо было ночью не спать, а экспонат караулить...

— Митя! — послышался издалека голос бабушки. — Митя, иди-ка домой немедленно!

— Я же постель не застелил! — ужаснулся Митя. — Ладно, я побежал. Во дворе увидимся?

— Митя, ты придешь ко мне в гости? На обед, — голос Тани был непривычно робкий. — Я приглашаю.

Возле кухни в маленькой комнатке, похожей занавесочками, рюшками и салфетками на бонбоньерку, возлежала Ирина Юрьевна. Читала английский роман в старинном кожаном переплете; рядом на столике стояли блюдечко с черносливом, пепельница и папиросы.

Влетела Таня.

— Как твой гость? — подняла на нее глаза Ирина Юрьевна.

— Очень хорошо, играем... Ирина Юрьевна, у нас есть большой гвоздь?

— Это еще зачем? Вы куда его забивать будете?

— Никуда, это игра какая-то новая. Ни забивать, ни царапать ничего не будем.

— Смотрите... Возьми в кухне, tiroir en bas[6].

---

[6] В нижнем ящике (*франц.*).

Таня выскочила из каморки Ирины Юрьевны, а та снова погрузилась в чтение.

...Митя стоял посреди Таниной комнаты, внимательно ее разглядывая. Таня вбежала с пустой бутылкой, мотком веревки и огромным гвоздем в руках. Выложила принесенное на стол, Митя стал привязывать веревку к гвоздю.

— Слушай, ты одна в такой огромной комнате живешь?

— Ты что, это же коммуналка! Мы тут втроем — мама, папа и я. Они на кровати спят, а мне на ночь раскладушку ставят.

— Все равно, — успокоил он ее, — комната здоровая. Даже с раскладушкой просторно... Готово. Смотри!

Митя засунул конец веревки себе за спину, за пояс, так что гвоздь висел у него чуть повыше колен. Поставил на пол пустую бутылку, стал медленно приседать над ней, стараясь попасть гвоздем в горлышко бутылки.

— А когда дедушка приезжает, он на сдвинутых стульях спит, — глядя на новую игру, вдохновенно врала Таня. — А один родственник приезжал, так вообще на столе спал...

Мите никак не удавалось попасть гвоздем в бутылку.

Таня отошла в сторону, к большому зеркалу. Перед ним повторила Митины движения — присела, широко расставив ноги и виляя задом. Резко выпрямилась.

— Не нравится мне эта игра. Дурацкая.

Выдернула у Мити веревку из-за пояса, подняла с полу бутылку.

— Давай во что-нибудь другое.

...Ирина Юрьевна уже начала дремать над своим романом, когда услышала топот и грохот из Таниной комнаты. Послушала, потом встала и пошла по коридору. Возле двери остановилась, осторожно ее приоткрыла.

Играли теперь в новую игру — нужно было разбежаться, высоко подпрыгнуть, у самой стенки перевернуться, широко расставив ноги, шлепнуться о стену спиной и попкой и одновременно ладонью стукнуть между ног о стенку. Кто выше — тот и выиграл. Простенок между зеркалом и шкафом был весь усеян следами ладоней.

Митя прыгнул, приземлился, оба нашли отпечаток его ладони, потом прыгала Таня. Разбежалась недалеко, но очень высоко выпрыгнула, ноги расставила в последний момент и звонко шлепнула по стене.

След ее ладони был намного выше всех остальных.

— Смотри, как я сейчас! — приготовился было Митя, но из коридора послышался властный голос Ирины Юрьевны.

— Таня! Выйди, пожалуйста!

Таня приложила палец к губам, шепнула:

— Соседка! — и вышла.

Митя остался в комнате один. Прошелся мимо книжного шкафа, разглядывая переплеты книг. Тут были и русские, и иностранные названия, какие-то огромные тома в коже и растрепанные детские книжки.

Подошел к маленькому туалетному столику, сел, разглядывая незнакомую ему часть Таниной девчоночьей жизни — заколки, ленточки, россыпь цветных пуговиц, что-то в маленьких баночках, пахучее и разноцветное.

Осторожно выдвинул ящик столика — там в беспорядке клубились ленты, банты, блестели тонкие колечки; красивая коробка, когда он ее приоткрыл, содержала маникюрный набор, вполовину, впрочем, утраченный, все никелированное, с перламутровыми ручками. Попалась ему и вовсе невиданная драгоценность — самые настоящие часы: узкие, на тонком кожаном ремешке. Он приложил их к уху.

— Не идут, — услышал он за спиной голос Тани. — Я в них в море искупалась.

Она принесла обед на подносе, теперь сгружала все на стол.

— Ты извини, — Митя был смущен, — я без спросу...

— Подумаешь! Я бы на твоем месте уже все шкафы облазила бы. Любопытство не порок, а особенность! — процитировала она кого-то, важно подняв палец.

Сели за стол, начали есть. Митя подглядывал за Таней, старался все делать, как она, — и спину держал прямо, и бутерброд не намазал целиком, а отламывал кусочки, мазал маслом и ел.

— Митя, — осторожно начала Таня, — а давай, действительно, эту затею бросим!

— Ты про Гектора? Когда почти все готово?

— Готово, готово... — Таня говорила с досадой. — Детство это все. Глупость.

— Собака — глупость? Ты Гектора не видела.

— Подумай, с ним же гулять надо. Летом — хорошо, а осенью под дождем? А в мороз зимой?

— Я с ним и в мороз, и под дождем гулял.

Суп доели молча.

— Десерт! — объявила Таня.

Поставила перед Митей тарелку с творожным суфле. Митя осторожно взял на кончик ложки, положил в рот. Пожевал, водя глазами в разные стороны, удивленно-радостно посмотрел на Таню.

— Вкусно!

— Раз вкусно — бери мое тоже. — Стала перекладывать со своей тарелки в его, на протестующий его жест пояснила: — Мне это вредно, это я для тебя готовила, а мне молочного нельзя, желудок...

Митя начал было есть, потом застеснялся.

— Ну вот, я ем, а ты сидишь...

— А я пока музыку поставлю.

Таня поднялась, достала из шкафа патефон — маленький, заграничный, — вытянула ящик с пластинками.

Поставила танго.

Села на диван, в угол, уютно поджав ноги.

Митя доел, отодвинул тарелку. Таня, с улыбкой на него глядя, похлопала по дивану подле себя. Митя подошел, послушно сел рядом.

Звучало танго.

— Тебе очень нравится командовать, — объявил Митя.

Таня засмеялась, встала, потянула Митю за руку.

— Нравится. Командую: танцуем!

Неловко начали топтаться. Таня решительно положила Митину руку себе на талию, вторую вытянула в сторону. Стало похоже на танец. Томная, тягучая мелодия невольно задавала и ритм, и тон разговору.

— Первый раз танцуешь? — спрашивала Таня.

Митя кивал в ответ.

— А раньше? Никогда и ни с кем?

— Нет. Видел только.

Таня засмеялась, легонько прижала его к себе, тут же отпустила.

— Маленький ты еще...

— Уж какой есть. Прости, — Митя старался быть ироничным.

— Почему ты со мной дружишь?

Митя неопределенно пожал плечами.

— Нравится? — полувопросительно, полуутвердительно уточнила Таня.

Митя кивнул.

— Как же может такая нравиться? Командовать любит, тебя обижает, маленьким называет...

— А я не говорил, что нравится. Это ты сказала.

Таня засмеялась, помотала головой, отчего волосы ее, взлетев, коснулись Митиных щеки и шеи. Он поднял плечи, отстраняясь.

— Не надо, щекотно!

Таня, приблизив свое лицо к Митиному, задышала ему в ухо. Митя расслабленно отбивался.

— Перестань, ну не надо...

Тут кончилась пластинка. Они оказались стоящими обнявшись, щека к щеке. Митя довольно резко высвободился, сел за стол. Таня остановила пластинку, прикрыла окно, повернулась к Мите.

— Тебе не холодно?

Он, сосредоточенно разглядывая вилку, которую вертел в руках, только головой помотал.

— А я что-то замерзла...

Она открыла шкаф, достала широкий, мягкий шарф, укутала им плечи.

— Смотри, как смешно!

Таня повернулась — на спине, посредине шарфа, зияла огромная дыра. Митя коротко глянул, улыбнулся одними губами.

— Его все выкинуть хотят, я не даю. — Таня снова уселась в угол дивана. — Сколько себя помню — этим шарфом укутывалась...

— А я знаю, — Митя головы не поднимал, — отчего ты не хочешь, чтобы Гектор приехал. Я тогда сразу главным, по-твоему, стану. Собака-то моя! Когда гулять, когда со двора выйти — от меня будет зависеть, скажешь, нет?

— Дурачок ты, — с сожалением вздохнула Таня.

— Вот заладила! — Митя встал. — «Маленький, дурачок...» Сама ты дура.

— А что же ты с дурой водишься?

— А не с кем больше!

— Ах, вот как! — Таня встала. — И ко мне пришел, потому что больше никто не позвал, да?

— Я не пришел, ты потащила: «Приходи обедать, пожалуйста!» — тонким голосом передразнил он Таню.

— Можешь катиться. — Таня спокойно собирала посуду на поднос. — Иди со Светиком играй, там ты точно главным будешь. Иди, чего стал!

Она открыла перед ним дверь в коридор. Митя вышел. Таня, опередив его, отпирала входную дверь.

— Да, я действительно ошиблась. Ты не дурачок, а целый дурак!

Митя вышел, и Таня заперла за ним дверь. Даже на цепочку закрыла.

Утром Таня, еще в ночной рубашке, из своего окна наблюдала, как Митя утаскивал якушевскую тигровую шкуру. Стояла, стараясь быть незамеченной, и со страхом и волнением смотрела, как Митя появился в чердачном окне, как медленно оттуда спускался тройной крючок.

Двор был пуст.

Крючок опустился до перил, несколько раз скользнул по длинной, гладкой шерсти и наконец зацепил. Шкура медленно, рывками поползла вверх.

Таня с ужасом увидела, что из подъезда вышел Миша. Остановился как раз под балконом Якушевых, нагнулся, что-то поправляя на своей тележке.

— Скорее, скорее, — умоляюще шептала Таня.

Шкура доползла почти до самого слухового окна, но зацепилась когтями за край крыши. Жесть громыхнула.

Миша разогнулся, прислушался, оглядываясь, но тут что-то у ворот привлекло его внимание, и он бодро двинулся туда.

Шкура, после нескольких рывков, скребя когтями по железу кровли, подползла к слуховому окну и скрылась в нем.

Таня с облегчением вздохнула и высунулась из окна, посмотрела в сторону ворот, куда спешил Миша.

Там видны были Светик, Клава и еще несколько человек. Клава что-то говорила, размахивая руками. Таня нахмурилась, отошла от окна и начала быстро одеваться.

Когда она подошла к воротам, толпа там была уже внушительной — Федюковы, Якушева, Миша, Салтанов и прочие обитатели дома, числом более десятка. Клава кричала, размахивая Таниным флаконом:

— ...Вот чтоб меня украли, это он, гонококк, подменил! Намозолило ему-таки глаза бесстыжие!

— Так все-таки это вы о ком? — видимо, не в первый раз допытывалась Якушева.

— Он знает! Он в этом доме живет, хмырь! Я, дурочка, ему доверилась: «Женюсь, на пароходе поплывем по маршруту!» До сих пор плывем, как говно в проруби! Ведь как я забеременела, сразу поскучнел. У меня, говорит, карьера намечается. Гнида. Мне, мол, жена нужна для взлета, а у тебя и весь тон сельский, и в культуре ни бум-бум. А сам в чем бум-бум? В скатерть сморкался. А как Светик родилась, вообще узнавать перестал. За все ухаживание хорек этот только флакончик духов и подарил — синенький, помните? Я его Светику специально на шею повесила — пусть глаза колет кобелине! Родная дочь сидит, коробочки клеит, на кусок хлеба робит. Так теперь подменил, потрох сучий...

— Так вы о ком это так... Красочно? — не утерпела и Федюкова.

— Не скажу. Он нас тогда вообще со свету сживет. Все жду, когда у этого змея совесть проклюнется...

— Да слушайте вы ее больше! — хмыкнула Якушева. — Как одна в анкете написала: «Мать — прачка, отец — два красноармейца».

— Не знаешь, так молчи! — вскинулась на нее Клава. — У самой детей нет, потому и злющая такая! — Тут же Клава наклонилась к сидящей на ящике Светику и сменила тон на елейный: — Так, Светочка, кто тебе пузыречек подменил?

Светик обвела всех бессмысленно удивленным взглядом, но вдруг уставилась на подходящего к ним Митю. Уже приоткрыла было рот, уже и рука ее стала подниматься, чтобы указать на Митю, как через взрослых протолкнулась Таня, по-школьному тянула вверх руку.

— Это я. Я одна.

Клава резко развернулась, но при виде Тани лицо ее неожиданно радостно расплылось, залучилось добрейшей улыбкой.

— Танечка, золотце ты мое, добрая ты моя девочка!

— Таких духов не пожалела, молодец! — обняла Таню Федюкова.

— Хороший человек растет! — объявил Салтанов.

Все суетились вокруг Тани, гладили ее по голове, рассыпались в похвалах ее добродетелям.

Якушева отошла в сторону, где стояли Миша и чуть поодаль — Митя.

— Чего это они вокруг нее расчирикались? — недоумевала Якушева.

— Газеты надо читать, — Миша прикурил. — Или радиоточку по утрам слушать. Папашу ее замминистра иностранных дел назначили и послом в самую эту...

Он потыкал пальцем куда-то очень далеко.

— Счастливая! — вздохнула Якушева, — в за рубеж выедет...

— Не выедет, — Миша покачал головой. — Детям не положено, для них интернат специальный. По высшему шику, мне Юрьевна рассказала.

— Да, — вздыхала Якушева. — Моего в за рубеж не пошлют...

— Лидия! — раздался с балкона громовой голос Якушева. — А ну сюда! Мухой!

— Видели? — обернулась к Мише и Мите Якушева. — Куда такого пошлют?

Миша скабрезно усмехнулся, Якушева поняла.

— Правильно, только туда.

Вздохнула, пошла к дому.

А Митя смотрел исподлобья на радостную суету вокруг Тани. В его сторону она ни разу не обернулась.

У Таниного подъезда стоял «Москвич»-пикап, в который Ирина Юрьевна и две царственного вида дамы загружали Танины вещи. Чемодан, коробки, в которых можно было разглядеть и плюшевого медведя, и куклу.

Самой Тани не было. За процедурой наблюдали Клава, Светик, Федюковы, Тася и Миша.

Митя в стороне делал вид, что увлеченно играет в «ножички» около песочницы.

Дамы — одинаковые, полные, только одна блондинка, другая брюнетка, в дорогих платьях и коротких сетчатых перчатках, — аккуратно укладывали вещи и наперебой восхваляли Ирине Юрьевне свой интернат.

— Места исключительные, — говорила блондинка. — Деревья, природа, река...

— Бассейн, — добавляла брюнетка.

— Комнатки на двоих, с умывальником, классы по всем предметам...

— Контингент исключительный...

— Питание калорийное, с фруктами...

— Многие дети уезжать не хотят...

— Девочка пусть оставит самое необходимое, мы за ней машину пришлем...

— Приедет, а там все разложено и развешено...

— У каждой свой шкафчик. Вся мебель рижская. Исключительная.

Рассказ их был прерван криком, с которым вылетела из своего подъезда и запрыгнула в открытую «Победу» растрепанная Якушева. С балкона в машину полетела сумка и раздался разъяренный голос Якушева:

— Чтоб духу твоего здесь не было! Мне этого тигра Долорес Ибаррури подарила!

— Вот у своих Долорес и ищи, а я не брала твою шкуру вонючую!

Мотор у Якушевой никак не заводился.

— Сама ты вонючая! — гремел Якушев, и в машину летели туфли, платья, шляпки...

К Мите подошла Ирина Юрьевна.

— Вы, как я понимаю, с Таней поссорились? Так не хочешь ли ты помириться?

Митя, не глядя на Ирину Юрьевну, отрицательно замотал головой.

— Ну и зря. Она на днях в интернат уедет. Друзей терять не стоит.

— У нее теперь полный двор друзей, — пробурчал Митя. — А я не подлиза...

Якушева плакала, опустив растрепанную голову на руль. В машине и вокруг нее в беспорядке валялись ее вещи, обувь, платья, даже белье.

Ирина Юрьевна и дамы беседовали с шофером «Москвича», раскладывали на капоте какие-то бумажки. Зрители разбрелись. Митя, коротко оглянувшись, подкрался к распахнутым задним дверцам пикапа, вытянул из коробки Танин шарф с дыркой, запихнул его под рубашку и быстро пошел к своему подъезду.

Очередная попытка новогоднего застолья была точной копией предыдущего. Все на тех же местах, в тех же нарядах. И так же стоял Боря с бокалом шампанского в руке и говорил те же слова:

— ...В положительное сальдо себе я могу записать почти законченный манускрипт...

Все замолчали, глядя на дверь. Звонок молчал.

Бабушка, как дирижер солисту, радостно махнула рукой Ольге, и та, поминутно косясь на бабушку, проговорила, как плохо выученный урок, без выражения и запинаясь:

— Ты, Боря, о себе целый год проговоришь. Так и праздник пропустим!

Все обернулись к бабушке. Она встала.

— Ну, вот. Сбылось! — Она подняла свой бокал. — С новым, пятьдесят третьим вас! С новой жизнью. Нет, не так — с бесконечно продолжающейся жизнью!

Все потянулись чокаться, но тут прозвенел длинный, требовательный звонок. Все переглянулись. Тася привычно пошла открывать.

За дверью стояли два милиционера. Тася отступила, пропуская их в комнату. Они вошли. Рядом шла овчарка. А следом — целой толпой — все жильцы дома.

На елку и застолье милиционеры никакого внимания не обратили; один из них, по-видимому, старший, оглядел семейство, безошибочно определил, кто здесь главный, подошел к бабушке.

— Поступили многочисленные жалобы на кражи в вашем доме. Идем по следу.

— Идите, — пожала плечами бабушка.

— Тальма, ищи! — негромко сказал второй милиционер. Собака, опустив нос, потянула его на балкон. Там, чуть покружившись, уверенно пошла к запертой и забитой рейками двери, перед ней села, вопросительно глядя на своего проводника.

Милиционеры подошли к дверям. Стали рассматривать рейки и печати на них.

В это время на балконе вдоль барьера расположились жители дома. Кроме Якушевых, здесь были все.

Митя, спрятавшийся между бабушкой и Борей, со страхом наблюдал за происходящим.

Милиционеры подергали рейки, один попытался просунуть голову между ними, но неудачно. О чем-то они тихо поговорили, потом, толкнув створку двери, проводник скомандовал собаке:

— Вперед!

И Тальма исчезла в темноте.

На балконе наступила тишина. Первым не выдержал Федюков.

— Прошу прощения, товарищ капитан, а как собака доложит нам... то есть и вам, конечно, что она там обнаружила?

— Очень просто. — Капитан, чувствуя всеобщее внимание, протянул паузу. Неспешно закурил, убрал в карман папиросы и спички, только потом продолжил: — Если выйдет и ляжет, значит, нет ничего, если гавкнет два раза — пригласим службу, вскроем печати и посмотрим.

Все опять уставились на темную щель двери, куда ушла собака.

А Тальма, попав в собачий рай, сначала растерялась. Сделала круг по комнате, огляделась по сторонам.

Прошлась вдоль стены, уставленной горшками со столетником.

Потом полежала в будке, сделанной из салтановского ящика и застеленной внутри пледом.

Повалялась на тигровой шкуре, перекатываясь с боку на бок.

Поела что-то из термоса.

Посидела перед низко, до самого пола повешенной картиной «Ворошилов и Буденный на лыжной прогулке». Даже лапой потрогала снег на первом плане, таким он ей показался натуральным.

Погрелась под синей лампой, сделанной из Светикиного флакончика.

Примерила висящий на будке золотой ошейник из портупеи кортика.

Потом улеглась перед здоровенной говяжьей костью, приладилась и, закрыв от наслаждения глаза, начала ее грызть.

Все это время на балконе напряжение нарастало. Никто не разговаривал.

Опоздавший Миша спросил шепотом у Клавы.

— Что происходит?

— Собака там, — шепотом поясняла Клава. — Сейчас выйдет, гавкнет два раза, значит, что-то там спрятано...

На них зашикали. Почему-то всем казалось, что сейчас необходима тишина.

Наконец появилась Тальма. Вышла и остановилась, увидев толпу перед собой. Посмотрела сначала на хозяина, потом обвела взглядом зрителей. Остановила взгляд на испуганном Мите, потом посмотрела прямо в глаза Тане.

Таню даже не сразу можно было узнать. Была она красиво причесана, в нарядном платье, в белых носках и блестящих туфлях.

Таня шагнула вперед, даже начала было по-школьному поднимать руку, но тут собака вздохнула и улеглась, положив морду на лапы.

— Ясно? — обратился ко всем проводник. — Значит, нет там ничего.

Тальма исподлобья посмотрела на Таню.

Таня ей слегка улыбнулась и чуть заметно кивнула головой.

Тальма вильнула хвостом.

— Вперед! — скомандовал проводник, и милиционеры с собакой, а за ним и все остальные потянулись по балкону к выходу.

— А ты что стал? — подтолкнула Митю Лина. — Подруга твоя сейчас уезжает.

Митя бросился к окну своей комнаты, залез туда, чем-то там загремел, потом топот его удалился.

Все стояли во дворе, салютовали медленно ехавшей вдоль дома большой черной машине, в которой сидела Таня и в ответ махала им через открытое окно.

Митя выбежал, когда машина уже свернула к воротам. Бросился со всех ног, догнал ее, побежал рядом, говорил, задыхаясь:

— Вот смотри, — он взмахнул ее шарфом. — Это твой... Гектор приедет, я ему дам понюхать... мы тебя найдем! Он, как Тальма... только лучше... мы найдем...

Она махала ему, улыбалась, а машина уже выехала со двора и прибавила ход. Митя отстал, но еще бежал, все медленнее и медленнее.

Машина была уже далеко, но видны были Танина рука и ее лицо, волосы, которые трепал ветер.

Боря изо всех сил бил по клавишам и вдохновенно, хотя и не очень чисто, пел:

Споемте, друзья,
Ведь завтра в поход
Уйдем в предрассветный туман...

Константин и бабушка за опустевшим столом негромко подхватили:

Споем веселей,
Пусть нам подпоет...

Лина, подняв голову от учебника математики, задумчиво пропела:

Седой боевой капитан.

А припев уже пели все хором — и Тася с Ольгой на кухне мывшие посуду, и карабкавшийся по лестнице Салтанов, и Федюков за пишущей машинкой, и его жена с утюгом, и Миша, и Клава:

Прощай, любимый город!
Уходим завтра в море.

Вошедший во двор с улицы Митя остановился, прислушался. Из всех окон доносилось не очень стройное, но дружное пение. И выделялся яркий баритон Якушева, который вместе с женой собирал ее разбросанные по двору вещи:

И ранней порой
Мелькнет за кормой
Знакомый платок голубой...

Москва, 2000

S U M M A R Y

Documentaries as the source of feature films
Round table talk of filmmakers and critics.

Igor Sukmanov
Span of love
Review of Sergei Dvortsevoy's TULIP (Germany — Switzerland — Kazakhstan — Russia).

Olga Ziborova
Hero not of our time
Review of Andrei Kravchuk's THE ADMIRAL (Russia).

Nina Tsyrkun
Sex, lies and memoirs
Review of Joel and Ethan Cohen's BURN AFTER READING (USA).

Inna Kushnaryova
Re-drowning by numbers
Review of Jay Roach's RECOUNT (USA).

Natalya Balandina
Magic spectacle
Films by Otar Ioseliani in the context of French cinema of 60s.

Oleg Ivanov
Magician of cinema
Portrayal of Kenneth Anger.

Michael Pitt
«Nothing common with Brad...»
Conversed by Gwen Douguet.

Oleg Kovalov
«The fourth sense»
Version of interpretation of the I'M TWENTY by Marlen Khutsiev.

Sergei Sytchyov
They fear it like death
Documentaries in the worldwide context.

Vitaly Mansky:
«If I'm asked to become cardinal, I'll refuse»
Sergei Sytchyov talks to the helmer and producer.

Yuozas Budraitis
Space for reflection
Interview with the actor by Elena Kalashnikova.

Daniil Dondurei — Vera Zvereva
«Almost innocent...»
The leaders of TV channels summing up the current year.

Olga Artemyeva
Colons
On creation by John Cassavetes.

Ray Carney
Cassavetes on Cassavetes
Excerpts from the book.

Leonid Agranovich
Repentance of the witness
Memoirs of the writer and filmmaker.

Alexandre Adabashian
Serov's by-street
Script.

9 ДЕК 2008
08-48793

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 31.10.08. Подп. к печати 11.11.08
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,84
Заказ 0814. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

Группы компаний GP

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

20:30
понедельник - четверг
ЯНИВЕР
"...ЛУЧШИЙ КОМЕДИЙНЫЙ СЕРИАЛ ОСЕНИ..."
Гарик Мартиросян
Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АНДРЕЕВОЙ, М.БЕЙКЕР, А.ВЕЛЕДИНСКОГО, Е.ГУСЯТИНСКОГО, В.ДМИТРИЕВА, А.ДОЛИНА, М.ДРОЗДОВОЙ, А.ЗВЯГИНЦЕВА, О.ЗИНЦОВА, А.ПЛАХОВА, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

К столетию российского кинопроизводства. Подборка выступлений киноведов, критиков, режиссеров
Драматургия: про что кино

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ВЕНЕЦИЯ-2008
ЛОКАРНО-2008

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

МАНОЭЛ ДИ ОЛИВЕЙРА
ЭМЕРИК ПРЕССБУРГЕР
БАРБЕТ ШРЕДЕР

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Новое японское кино в Москве
ВГИК: кто, кого и как учит

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ШАЛЯПИН И МЕЙЕРХОЛЬД
ТАКЭСИ КИТАНО
АЛВИС ХЕРМАНИС

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Рейтинги сериалов на российском телевидении
Лидеры ТНТ о комедийном ТВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Дневники Ролана Быкова

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Ипполита Купреянова. ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛКОН
Михаил Дурненков. ХЛАМ
Ольга Михайлова, Елена Исаева. МАЯК